

Memoria de Creación e Investigación

Azala, Lasierra | Día 1: 22 de julio de 2025



Hoy, 22 de julio de 2025, he iniciado mi residencia en Azala, en el “pequeño” enclave de Lasierra, instalándome en la cabaña conocida como *Etxola*, que será mi lugar de descanso durante este periodo. Tras ello, me he desplazado al *Espacio 1*, que constituye el núcleo de mi actividad de creación. Este espacio de trabajo tiene

una arquitectura sencilla pero expresiva, que combina funcionalidad con una atmósfera íntima y expansiva a la vez. Allí he comenzado a montar el equipo con el que trabajaré en mi investigación sonora. Sin embargo, antes de cualquier acción técnica o compositiva, he experimentado una suerte de sintonización bastante profunda con el lugar. No me lo esperaba, o sí.

Lo primero que ha captado mi atención, de forma casi magnética, ha sido una imagen en blanco y negro de grandes dimensiones que domina el fondo de la sala. Se trata de una fotografía de una mujer iluminada por cuatro focos. No sé quién es —no se nos ofrece un nombre, un título, una inscripción—, pero su figura irradia una presencia poderosa. Las manos alzadas, cargadas de una gestualidad intensa, parecen emitir una energía contenida/detenida en el tiempo. Me ha resultado imposible no quedarme observándola durante un largo rato. Más que una imagen, se manifiesta como una interlocutora silenciosa, una figura tutelar. La disposición del espacio parece dialogar con su figura: en el extremo opuesto, un piano reposa.

Este momento de contemplación me ha recordado los conceptos de *presencia expandida* en la imagen, propuestos por **Georges Didi-Huberman**, en particular su idea de que una imagen no sólo representa, sino que también *actúa* en el espacio y en quien la observa: "las imágenes nos miran", escribe. En este caso, esta imagen no sólo es un objeto estético, sino que participa activamente del clima afectivo del lugar, cargando el ambiente de una energía previa al acto creativo, como si lo orientara desde un plano gestual o corporal.

Tras la instalación del equipo, he dedicado un tiempo prolongado a escuchar el espacio. Esta escucha no ha sido únicamente técnica, sino más bien fenomenológica. El *Espacio 1*, construido en madera, produce una resonancia muy particular: todo suena y resuena con una densidad táctil. La reverberación es generosa, lo cual convierte cada movimiento, cada roce, en un acontecimiento acústico. A su vez, los sonidos del entorno se filtran sutilmente: cantos de pájaros, el viento sobre las hojas, y, en particular, el maullido insistente de una gata que parece haber sido picada por un insecto. Estos sonidos se integran en el espacio de trabajo como una partitura incierta, una orquestación natural que no cesa.

Este tipo de escucha abierta se vincula con lo que **Pauline Oliveros** denominó *Deep Listening*, una práctica que implica no sólo oír sonidos, sino prestar atención a todo el campo sonoro, tanto interior como exterior, y hacerlo desde una actitud receptiva, meditativa, sin juicio. Escuchar, en este sentido, es un acto de apertura, una forma de estar en el mundo. La resonancia del espacio no es solo material o acústica, sino afectiva: se configura como un campo de relaciones que modifica mis propias disposiciones corporales y mentales.

También podríamos pensar esta experiencia desde el concepto de *ambiente* tal como lo elabora **Jean-Luc Nancy**, para quien el sonido no es algo que se emite y se recibe, sino algo que nos rodea y nos atraviesa, una forma de "exposición compartida". Esta idea se amplifica aquí, en un espacio donde la arquitectura parece diseñada no solo para albergar cuerpos, sino también para amplificarlos y devolverles una voz.

Finalmente, este primer día no ha sido un día de producción en el sentido clásico, sino de sintonización. Me he limitado —y no es poco— a escuchar, observar, estar. El proceso de creación ha comenzado antes de cualquier intervención técnica: ha

comenzado con el acto de afinar la percepción, de dejarse atravesar por las cualidades sensibles del lugar. El *Espacio 1* se presenta no solo como un contenedor de trabajo, sino como un organismo vivo resonante que incita a la imaginación, no desde el hacer, que también, sino desde el estar.

Referencias teóricas citadas y sugeridas para profundizar:

1. **Didi-Huberman, Georges** – *Lo que vemos, lo que nos mira*. Madrid: Akal, 1997.
 - Explora la capacidad de las imágenes para generar presencia, afecto y pensamiento.
 2. **Pauline Oliveros** – *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. Universe, 2005.
 - Manual y reflexión sobre la escucha expandida, útil para prácticas sonoras e instalaciones.
 3. **Jean-Luc Nancy** – *À l'écoute* (trad. *La escucha*). Valencia: Pre-Textos, 2007.
 - Filosofía del sonido y de la escucha como experiencia compartida y corporal.
 4. **Brandon LaBelle** – *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. Continuum, 2006.
 - Un marco conceptual y crítico sobre arte sonoro y su relación con el espacio.
-

Descripción extendida de la imagen en blanco y negro del *Espacio 1* (Azala, Lasierra)

La imagen ocupa un lugar central y prominente en el fondo del *Espacio 1*. Es una fotografía de gran formato, en blanco y negro, montada sin marco visible, lo que le confiere una inmediatez táctil y física: más que colgada, parece suspendida o anclada directamente a la arquitectura del lugar. Su tamaño le permite instalarse no como un objeto decorativo, sino como una presencia que estructura el espacio a nivel simbólico y perceptivo. No es una imagen que uno simplemente ve al entrar, sino que se impone, se hace sentir. Podría decirse que está allí como un umbral, como un campo de intensidades.

La figura representada en la imagen es la de una mujer. Su cuerpo emerge desde un fondo negro, neutro, sin profundidad espacial aparente, como si la escena hubiese sido cuidadosamente aislada de todo contexto exterior. Esta ausencia de fondo refuerza la atención sobre la figura misma, dotándola de un aura teatral, casi ritual. Cuatro focos de luz —visibles en la escena o insinuados por los haces que delinear las formas— iluminan su cuerpo desde diferentes ángulos. Esta disposición lumínica no sólo revela el volumen del cuerpo, sino que también dramatiza su presencia, creando contrastes marcados entre luz y sombra, zonas de alta intensidad visual y otras más veladas, más fantasmales.

La mujer está de pie o ligeramente elevada —la escala de la imagen no permite saber con certeza si pisa un suelo, una tarima o flota en el vacío de la fotografía—

, pero lo que más destaca es la disposición de sus manos: alzadas, gestuales, cargadas de intención. No hay simetría rígida ni pose coreografiada; más bien, se percibe un gesto suspendido, entre el movimiento y la quietud, como si la imagen hubiese congelado un momento de tránsito expresivo. Las manos podrían estar invocando, indicando, conteniendo, o incluso entregándose. Sus dedos están abiertos, tensos, cargados de una energía latente, como si la fotografía hubiese capturado no un gesto acabado, sino el instante mismo en que el cuerpo *piensa* a través de la mano.

El rostro, aunque parcialmente visible, no es el eje de la imagen. No hay una mirada dirigida hacia la cámara, lo que anula cualquier posibilidad de frontalidad o de diálogo tradicional entre sujeto y espectador. La mujer no posa para el lente; está *en* algo. Tal vez en un estado performativo, tal vez en una suspensión catártica. Su expresión facial está cargada de concentración, pero no de rigidez. Hay una especie de entrega silenciosa al momento, como si la cámara hubiese irrumpido —o asistido— en medio de un acto que no le pertenecía, pero al que ha tenido acceso. Esto confiere a la imagen una cualidad *testifical*, casi sagrada: algo se está haciendo o diciendo allí, a través del cuerpo, que no puede ser traducido del todo en palabras.

La textura del blanco y negro resalta los contrastes de piel, tela, sombra y luz. No hay color, pero sí temperatura: las luces frías, los contornos agudos, el grano fino o medio del papel (quizás una impresión analógica ampliada) le otorgan a la escena una atemporalidad ambigua. La fotografía podría pertenecer a los años 50, a los 70, o haber sido tomada hace unas semanas. Su falta de anclaje temporal no es un vacío, sino un gesto abierto que invita a situar la imagen en múltiples líneas de tiempo.

No hay información textual, ni título, ni firma visible. La mujer, sin nombre ni contexto, aparece como una figura *anónima* y a la vez *icónica*. Es un cuerpo femenino que no está objetualizado ni estetizado, sino activo, portador de una expresión sin palabra, de una gestualidad que excede lo representacional. En su mudez, en su monocromía, hay un exceso: el de lo que no puede decirse, pero se manifiesta con claridad.

Podría tratarse de una performer, una bailarina, una artista escénica. Pero también podría ser una médium, una mujer en trance, una figura alegórica de la creación. La falta de contexto documental de la imagen no la debilita, sino que potencia su fuerza evocativa. En su ambigüedad, la imagen se convierte en un catalizador de preguntas: ¿Quién es ella? ¿Qué estaba haciendo en ese momento? ¿Qué relación tiene con este espacio? ¿Por qué su imagen ha sido colocada aquí, como un faro o un umbral?

La fotografía, al ocupar el fondo del *Espacio 1*, se convierte en una especie de contrapunto visual al piano que descansa al otro extremo. Entre ambos objetos —imagen y piano— parece tensarse un eje invisible, como si el espacio mismo estuviera estructurado por una dramaturgia silenciosa: del gesto al sonido, del cuerpo al instrumento, de la imagen a la resonancia. No voy a preguntar quién es ella hasta que me marche de aquí.

Extended Description of the Black-and-White Photograph in *Espacio 1* (Azala, Lasierra)

The image occupies a central and prominent position at the far end of *Espacio 1*. It is a large-format black-and-white photograph, mounted without a visible frame, which lends it a tactile and physical immediacy: rather than merely hung, it appears suspended or anchored directly into the architecture of the space. Its size prevents it from functioning as a mere decorative element; instead, it asserts itself as a presence that structurally shapes the space both symbolically and perceptually. It is not an image that one simply sees upon entering—it imposes itself, it is felt. One might say it stands there as a threshold, as a field of intensities.

The figure depicted is that of a woman. Her body emerges from a black, neutral background, devoid of any apparent spatial depth, as if the scene had been deliberately isolated from any exterior context. This absence of background enhances the focus on the figure itself, endowing it with a theatrical, almost ritualistic aura. Four lighting fixtures—either visible within the composition or implied through the beams that delineate her form—illuminate her from various angles. This lighting setup not only reveals the volume of her body but also dramatizes her presence, generating stark contrasts between light and shadow, zones of high visual intensity, and others more veiled, more spectral.

The woman stands—or is perhaps slightly elevated. The scale of the image does not allow one to determine with certainty whether she is touching the ground, standing on a platform, or floating within the photograph's void. What stands out most, however, is the position of her hands: raised, gestural, full of intention. There is no rigid symmetry or choreographed pose; rather, what is perceived is a suspended gesture, poised between movement and stillness, as if the image had frozen a moment of expressive transition. The hands might be invoking, indicating, containing, or even surrendering. Her fingers are spread, tense, charged with latent energy, as if the photograph had captured not a completed gesture, but the very moment in which the body is thinking through the hand.

The face, though partially visible, is not the focal point of the image. There is no gaze directed at the camera, negating any possibility of traditional frontality or conventional dialogue between subject and viewer. The woman does not pose for the lens; she is absorbed in something. Perhaps in a performative state, perhaps in meditative suspension. Her facial expression is imbued with concentration, though not rigidity. There is a kind of silent surrender to the moment, as though the camera had either interrupted—or borne witness to—an act that did not belong to it, yet to which it had been granted access. This confers upon the image a testimonial, almost sacred quality: something is being done or said there, through the body, that resists translation into words.

The black-and-white texture enhances the contrasts of skin, fabric, shadow, and light. There is no color, and yet there is temperature: the cool lights, the sharp contours, the fine or medium grain of the print (perhaps a magnified analog photograph) endow the scene with an ambiguous sense of timelessness. The photograph could belong to the 1950s, the 1970s, or have been taken just weeks ago. Its lack of temporal anchoring is not a void, but an open gesture inviting the viewer to situate the image within multiple temporalities.

There is no textual information, no visible title or signature. The woman, unnamed and uncontextualized, appears as both an anonymous and iconic figure. She is a female body that is neither objectified nor aestheticized, but rather active, bearer of an expression beyond words, of a gestural language that exceeds the representational. In its silence, in its monochrome palette, there is an excess: that which cannot be said, but is nonetheless powerfully manifested.

She could be a performer, a dancer, a stage artist. But she could also be a medium, a woman in trance, an allegorical figure of creation itself. The image's lack of documentary context does not weaken it; rather, it intensifies its evocative power. In its ambiguity, the photograph becomes a catalyst for questions: Who is she? What was she doing at that moment? What is her relationship to this space? Why has her image been placed here, like a beacon or a threshold?

Situated at the far end of *Espacio 1*, the photograph establishes a visual counterpoint to the piano resting at the opposite extremity. Between these two elements—image and instrument—an invisible axis seems to be drawn, as if the space itself were structured by a silent dramaturgy: from gesture to sound, from body to instrument, from image to resonance. I won't ask who she is until I leave this place.

Día 2: 23 de julio de 2025

Llego al espacio. La acción primera no es conceptual, ni programada: es corporal. Estiro el cuerpo como quien afina un instrumento, como quien prueba una tensión antes de emitir sonido. Dejo sonar tres piezas de música que me acompañan afectivamente desde hace tiempo, y bailo. El gesto no está justificado, ni necesita estarlo: es una forma de escucha. En términos de **John Cage**, podría decirse que empiezo por *vaciarme* de intención, abrir un espacio para que algo suceda “por sí solo”. No hay plan, hay disponibilidad. El silencio que Cage defiende no es ausencia de sonido, sino renuncia al control. Ese es mi punto de partida hoy.

La danza que se activa me conecta con experiencias pasadas: las clases con Olatz de Andrés, el circo en Zirkozaurre con Gorka Pereira o en La Karola con Gloria Peón. Pero más allá del recuerdo, lo que emerge es una continuidad: el cuerpo como archivo, como contenedor de lenguajes somáticos que aparecen cuando se dan las condiciones para ello.

Frente a mí, de nuevo, la imagen en blanco y negro de una mujer. Su presencia es ineludible. Sus manos, especialmente, me interpelan. ¿Qué pueden las manos? ¿Cómo se produce conocimiento a través del gesto? El propio Cage hablaba de su fascinación por el *movimiento sin finalidad*, por el sonido de objetos manipulados sin función explícita: “I have nothing to say, and I am saying it.” El gesto gratuito, no discursivo, es también un espacio de resistencia.

He traído 12 pelotas de ping pong sin motivo definido, y ahora percibo cómo resuenan con la circularidad de los focos en la imagen. Comienzo a experimentar: las lanzo, las dejo rodar, las dejo caer contra el suelo de madera. Introduzco un tarro de cristal. Grabo los sonidos. Las acciones son mínimas pero significativas. Me interesa ese tipo de micro-performance que Cage llevaría al extremo en obras como *Water Walk* (1959) o *Living Room Music* (1940), donde los objetos

cotidianos devienen instrumentos, y el espacio doméstico se convierte en partitura.

En la sala hay un piano Yamaha. Todavía no lo he tocado, pero su presencia me atrae. Pienso en cómo Cage descompuso la idea misma de instrumento musical: su invención del *prepared piano* es una forma de sabotaje del virtuosismo, pero también una ampliación de lo audible. De nuevo: escucha como apertura.

Ya por la tarde, me centro en **Ulises Carrión**. Empiezo a mirar de nuevo su manifiesto *El nuevo arte de hacer libros* (1975). En él, Carrión plantea que “un escritor no es alguien que escribe frases, sino alguien que construye espacios verbales.” Esta idea me resuena profundamente aquí, en Azala, donde lo verbal está siendo desplazado por lo sonoro, lo corporal, lo gestual. Me interesa la posibilidad de pensar las acciones de hoy como *textos performativos*, no en el sentido del teatro, sino en el sentido de Carrión: estructuras temporales, espaciales, afectivas.

Estoy leyendo también *El bolero. Historia de un amor* de **Iris M. Zavala**. Allí aparece una idea que me atrae: el bolero como composición cíclica, como fórmula emotiva repetitiva que no busca avanzar sino permanecer. En cierto modo, las acciones que realizo con las pelotas, con los objetos, con la imagen, tienen esa misma lógica de la repetición sensible, que es también la del archivo. Carrión mismo trabajó con formas iterativas y materiales encontrados (cartas, postales, fanzines), rompiendo los códigos de autoría y unicidad.

Ya he contactado con el **Archivo Lafuente** para visitar su fondo dedicado a Carrión el próximo martes 28. No me interesa el archivo como “lugar de conservación”, sino como posibilidad de reactivación y generación. Siguiendo la lógica de Carrión, el archivo no es un repositorio, sino una plataforma para nuevas escrituras. Me propongo pensar cómo se puede *performar un archivo* sin traicionar su lógica interna, cómo generar obras que activen su latencia en lugar de ilustrarla.

Termino el día recordando que el viaje comenzó antes: el 15 de julio cambié las ruedas del coche; el 18, el dado de dirección de mi Renault 5 Super 5 GTS. Ahora la dirección responde con precisión. Y me permito pensar esto no como una anécdota banal, sino como una metáfora involuntaria: todo proyecto necesita una dirección, sí, pero también una que se deje corregir. Una dirección flexible. Carrión defendía que “el texto es un sistema abierto”, y quizás el proceso artístico también lo sea.

Antes de cerrar el día, me doy cuenta de que necesito ir al supermercado. Según he visto, hay un **Eroski** a unos 17 kilómetros. Este gesto, aparentemente menor, me parece fundamental: *conducir para comprar comida* es también una forma de continuar el proceso, de habitar el tiempo y el espacio de la residencia de manera integral. Me acuerdo de aquella frase de **Allan Kaprow**, figura esencial en el entorno Fluxus, cuando decía que “el arte y la vida son lo mismo.” Conducir, desplazarse en busca de víveres, no es un paréntesis del trabajo artístico: puede ser leído como parte de la coreografía de la jornada. Los trayectos circulares, los retornos —Azala ↔ supermercado ↔ Azala— son también formas de composición temporal. Como en algunas piezas de **Yoko Ono**, donde acciones cotidianas son transcritas como partituras (*Grapefruit*, 1964), me planteo si este pequeño viaje

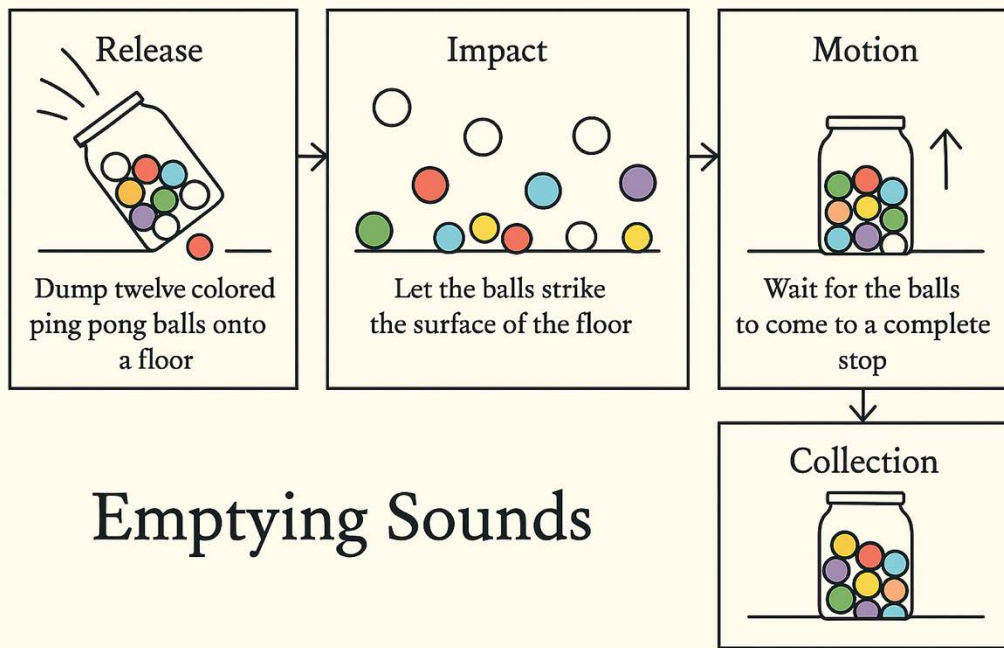
en coche no podría ser pensado como una obra mínima, doméstica, silenciosa... pero necesaria.

Sigo pensando mucho en la escena, en la **caja negra** del teatro. Me resulta una idea profundamente fascinante: un espacio aparentemente neutro, pero cargado de potencia, casi como un vacío fértil. Me parece que la caja negra tiene olor, incluso sabor. Hay algo en su neutralidad cromática, en su acústica densa, que activa la imaginación sensorial. Quizá sea también por la imagen de la mujer en blanco y negro, que tengo siempre delante, tan cargada de tensión latente, de presencia. Como sugiere **Peggy Phelan** en *Unmarked: The Politics of Performance* (1993), el espacio escénico no es solo un contenedor, sino un “cuerpo escópico”, que mira y es mirado, que se impregna de las memorias de los cuerpos que lo han habitado. La caja negra no es muda ni vacía: es una membrana porosa donde se mezcla el gesto, el sonido, el polvo y la posibilidad.

Día 3: 24 de julio de 2025

Nada más llegar hoy al Espacio 1, lo primero que he vuelto a hacer, de forma casi automática, ha sido bailar. No lo tengo en mente como un plan consciente, pero en cuanto atravieso el umbral y coloco el altavoz Wonderboom, abro YouTube y selecciono algunos temas que me emocionan —de forma inmediata, casi refleja— empiezo a moverme. Es un gesto espontáneo que ha comenzado a repetirse a diario. Me doy cuenta de que llevaba mucho tiempo sentada debido a la escritura de mi tesis doctoral y a otras investigaciones. Mi cuerpo necesitaba moverse. Este acto cotidiano y repetido se está revelando profundamente liberador y terapéutico. Pienso que, aunque ahora se presenta como algo físico y necesario, este baile matutino acabará encontrando un sentido performativo más estructurado dentro del proyecto que estoy desarrollando. Como sugiere Erin Manning en *Relationescapes* (2009), el movimiento no es algo que simplemente le sucede al cuerpo, sino que constituye una forma de pensamiento en sí misma: bailar es pensar con el cuerpo antes del lenguaje, antes de lo semántico. Algo de eso se está abriendo aquí. De verdad.

Paralelamente, sigo explorando las pelotas de ping pong. He comenzado a trazar un pequeño esquema de intereses en torno a su uso: su sonoridad contra el suelo de madera, su ligereza casi absurda, el ritmo que generan al botar, su materialidad blanca que dialoga con la imagen en blanco y negro que permanece frente a mí. También observo la circularidad como forma visual, como frecuencia, como bucle. En este sentido, el piano Yamaha de la sala comienza a adquirir para mí un lugar cada vez más relevante. Lo miro, lo toco, y lo pienso: hay algo entre lo rítmico de las pelotas, la escala sonora del instrumento y la acción performativa que comienza a entretorse. Todo sigue en proceso, pero el pensamiento se encarna.





El esquema titulado "**Ping Resonantia: study for surfaces, a body, and spheres**" propone un esquema performativo que articula sonido, gesto y espacialidad a través de la interacción entre un cuerpo humano, esferas (pelotas) y distintas superficies. Su estructura visual se organiza en cuatro fases secuenciales que componen una partitura abierta de acción y escucha, donde el sonido emerge como consecuencia directa del acto performativo.

1. Silencio en tensión: Let drop a ball onto a surface

En esta primera fase, el silencio no es ausencia de sonido, sino una *presencia expectante*, una concentración del tiempo y el cuerpo en un gesto mínimo: dejar caer una pelota sobre una superficie. Aquí se pone en juego un **tiempo suspendido**, en el que el sonido del impacto irrumpe como quiebre del silencio. El foco está en la escucha del primer contacto, en su resonancia específica y singular. La acción es mínima, pero cargada de intencionalidad.

2. Fase cinética: Change surface each time the bounces

Esta fase introduce el movimiento repetitivo y variable: cada rebote de la pelota se produce sobre una nueva superficie. Esto genera una **multiplicidad de timbres**, resonancias, y duraciones. El cuerpo se vuelve operador del espacio, desplazando y gestionando las superficies, alterando así la sonoridad. Esta etapa es altamente rítmica, dinámica, y sensorial: el oído se afina a las microvariaciones acústicas del material, mientras el gesto corporal se adapta al ritmo irregular del rebote. Es un momento de diálogo entre física, tactilidad y sonoridad.

3. Desaparición: Rub or roll a ball on the surface

En este punto, el golpe se transforma en **fricción**, el impacto en **continuidad táctil**. El sonido se torna más sutil, más cercano al susurro que al golpe. El cuerpo interactúa con la pelota desde el contacto sostenido, haciendo aparecer nuevas calidades sonoras: arrastres, rozamientos, vibraciones. Esta fase sugiere un movimiento de **intimidad sonora**, donde el acto performativo se vuelve casi meditativo, un gesto de escucha profunda y prolongada.

4. Expulsión: Throw a ball out of the space

La última acción marca el cierre con un gesto dramático: arrojar la pelota fuera del espacio. Esta acción finaliza la secuencia no solo espacialmente sino acústicamente: el sonido se extingue en la distancia o en el silencio posterior al lanzamiento. Es una acción liminal, un tránsito del adentro al afuera, del sonido al post-sonido. Desde lo performativo, es un gesto de ruptura o conclusión, que contrasta con la contención inicial del "silencio en tensión".

Ping Resonantia: Study for Surfaces, a Body, and Spheres

This diagram presents a performative and sonic score composed of four sequential actions that explore the interplay between material surfaces, the human body, and spherical objects (balls). It serves as both an instruction-based composition and a conceptual framework for listening and movement. The sonic experience is activated through simple yet intentional gestures, positioning the performer as a mediator between objects, resonance, and space.

1. Silence in Tension: Let drop a ball onto a surface

This initial phase introduces **silence not as absence**, but as **a space of expectancy**—a poised moment of potential energy. The performer allows a ball to drop onto a surface,

initiating the piece with a singular, isolated sound event. The sonic outcome is immediate: the impact of the ball against the surface generates a distinct resonance, marking the transition from silence to vibration. This action becomes a **threshold moment**, focusing both the listener and the performer on the uniqueness of the first contact. The auditory emphasis is on the **attack** and **decay** of the sound, shaped by the material qualities of the surface.

2. Kinetic Phase: Change surface each time the ball bounces

In this phase, repetition and variation converge. The ball continues to bounce, but with each bounce, the surface changes. The performer introduces a succession of materials, altering the timbral and rhythmic properties of each impact. The sonic result is a **series of micro-resonances**, each shaped by a new acoustic context. From a performative perspective, this phase requires physical agility and attentiveness—the body becomes an **architect of sonic diversity**, manipulating both space and material to shape the evolving soundscape. This stage is dynamic, unpredictable, and rich with tactile engagement.

3. Disappearance: Rub or roll a ball on the surface

Here, the energy of impact dissolves into the **intimacy of friction**. Instead of bouncing, the ball is rubbed or rolled across the surface, producing subtle, continuous, and textured sounds. This transition marks a **shift from percussive to gestural sonority**—the performer's movements become slower, more deliberate, and focused on sustained contact. The resulting sounds are less defined by attack, and more by **duration**, grain, and proximity. This phase invites a deeper, almost meditative mode of listening, emphasizing the quiet aesthetics of surface and touch.

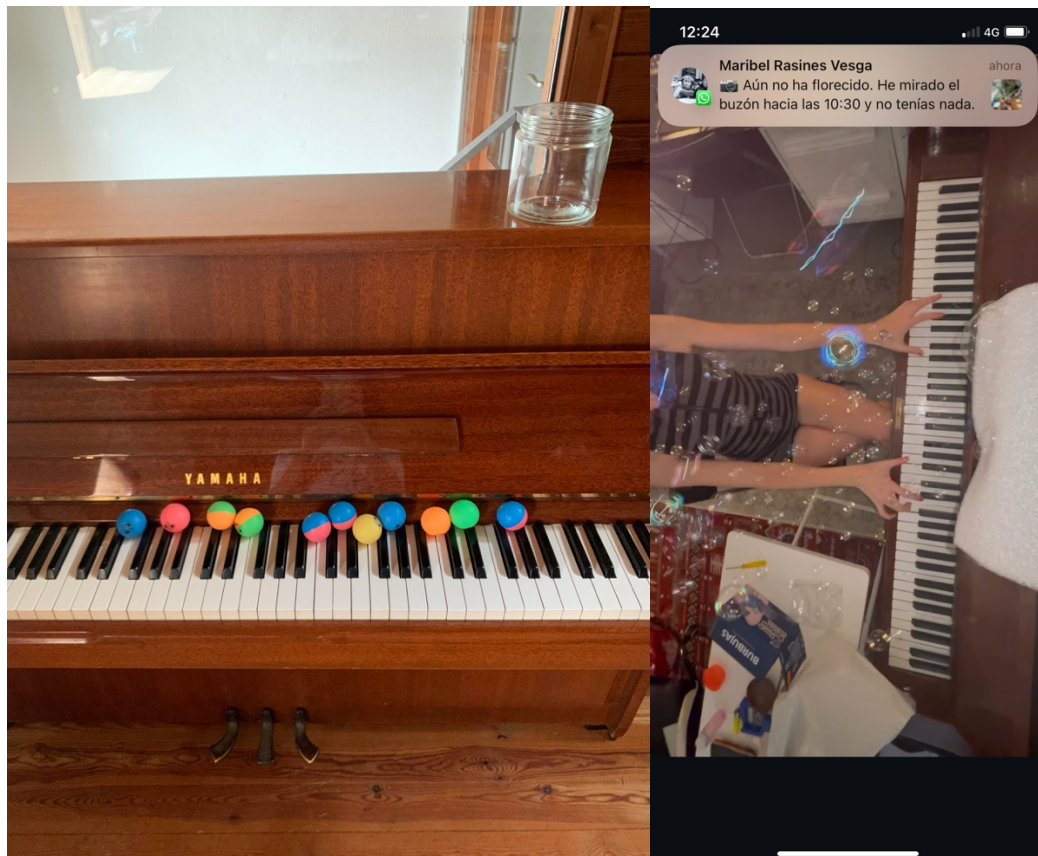
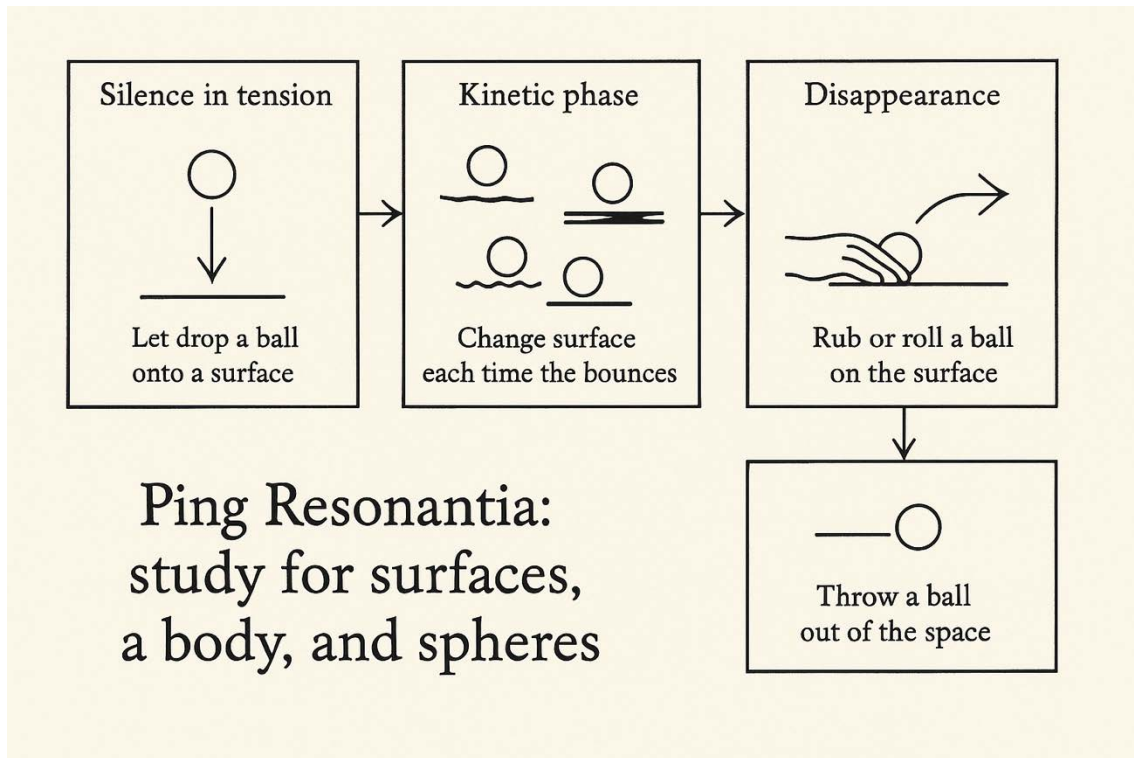
4. Throw a ball out of the space

The final gesture is an act of **spatial and sonic expulsion**. The ball is thrown out of the space, marking a dramatic endpoint. This action is not only physical but **symbolic**—the sound exits along with the object, leaving a resonant silence behind. It represents a rupture, a release, or a final gesture of closure. The performative tension is resolved through an outward motion, signaling the **end of the piece** by removing the sonic agent entirely.

Overall Interpretation

"Ping Resonantia" can be understood as an **instructional composition** or **score for sonic performance**, where simple actions generate complex relationships between body, object, and resonance. The piece foregrounds the **phenomenology of sound**: how sound emerges from material encounters, how it is shaped by gesture, and how it dissolves in space.

From a **Fluxus-inspired perspective**, this work echoes the ethos of minimal action, everyday materials, and focused attention. It embodies a poetics of the ordinary, where a ball becomes an instrument, a surface becomes a stage, and a gesture becomes a sonic event. The performer is not a virtuoso, but a **listener in motion**, tracing the ephemeral life of sound as it arises and disappears.



1. Eje compositivo y encuadre visual

La toma, realizada en picado, sitúa al espectador en una posición cenital, casi como si observara desde una perspectiva aérea o onírica. El eje visual central es el teclado de un piano vertical de madera, que se despliega en la vertical derecha de la imagen, con un marcado contraste entre las teclas blancas y negras y la calidez marrón de la estructura del instrumento. La figura humana —una joven con vestido de rayas horizontales negras y grises— aparece sentada, con los brazos extendidos hacia el teclado, implicando una acción sonora, una inminente producción musical. El cuerpo queda casi alineado con el eje del piano, formando una suerte de simetría dinámica, viva, que refuerza la tensión entre quietud y expectativa.

2. Elementos materiales y texturas

La escena está densamente poblada de objetos que remiten a lo doméstico, lo cotidiano y lo lúdico. En la esquina inferior izquierda se percibe una caja azul con la inscripción “BURGUALAS”, asociada presumiblemente a un producto de bollería industrial, rodeada de objetos de colores vivos y formas irregulares (rosas, naranjas, marrones) que evocan un universo infantil o festivo. A su lado, una mesa blanca funciona como soporte para envases plásticos, una herramienta amarilla (posiblemente un destornillador) y otros residuos de consumo. Estos elementos generan un agudo contraste con el acto refinado y culturalmente elevado de tocar el piano.

Uno de los detalles más sugerentes es la figura blanca —posiblemente un maniquí parcialmente cubierto de plástico de burbujas— situada a la derecha del teclado. Esta figura introduce una dimensión escultórica y conceptual, como si el cuerpo humano compartiera escena con su doble inerte, creando ecos de las prácticas del *assemblage* y del *ready-made* duchampiano. Su presencia desestabiliza la frontera entre lo vivo y lo artificial, entre el objeto y el sujeto.

3. El juego de las pompas de jabón

El rasgo más lírico de la imagen es la profusión de burbujas de jabón suspendidas en el aire. Estas refractan la luz y descomponen el espectro en halos irisados, creando una atmósfera de ensoñación. Las burbujas no solo actúan como elementos visualmente vibrantes, sino que transforman la escena en una cápsula fantástica, un universo paralelo en el que conviven la música, el juego y la fragilidad. Su carácter efímero añade una dimensión temporal a la imagen: estamos ante un instante suspendido, transitorio, capturado en el umbral de la desaparición.

4. Luz y atmósfera

La iluminación es suave y difusa, sin sombras marcadas, lo que sugiere el uso de luz natural o de una fuente cuidadosamente controlada. Esta cualidad lumínica contribuye a la atmósfera onírica. Además, hay reflejos eléctricos o digitales —rayos de color azul violáceo, casi holográficos— que surcan la imagen. Estos podrían proceder de un filtro aplicado digitalmente, reforzando una estética de lo expandido, que hibrida lo real con lo virtual, lo fotográfico con lo ficcional.

5. Dimensión performativa

La imagen no sólo documenta un instante musical, sino que construye una performance expandida. El cuerpo humano (activo), el piano (sonoro), la mujer (en pausa), las burbujas

(evanescentes) y los objetos de consumo (residuos culturales) configuran una coreografía estática pero densamente simbólica. Esta escena podría inscribirse dentro de una lógica Fluxus o de arte sonoro performativo, donde lo banal se transforma en ritual, y lo cotidiano se subvierte mediante la yuxtaposición de códigos visuales y semánticos.

6. Epílogo visual: el mensaje superpuesto

En la parte superior de la imagen aparece una notificación de WhatsApp, procedente de “Maribel Rasines Vesga”, con el siguiente texto:

“📱 Aún no ha florecido. He mirado el buzón hacia las 10:30 y no tenías nada.”

Este mensaje, aparentemente trivial, introduce una capa poética de espera y de temporalidad. Se trata de una frase ambigua, casi haiku, donde “florecer”, “buzón” y “nada” se convierten en conceptos cargados de resonancias simbólicas. La notificación, al estar incrustada dentro de la propia imagen, subraya la colisión entre lo íntimo y lo tecnológico, entre la experiencia vivida y la mediación digital.

Visual Analysis: Composition, Materiality, and Poetics of the Image

1. Compositional Axis and Visual Framing

The shot, taken from a high angle, places the viewer in a bird's-eye or dreamlike perspective. The central visual axis is formed by the keyboard of a vertical wooden piano, positioned along the right vertical edge of the frame. The stark contrast between the black and white keys and the warm brown tone of the piano's structure creates a strong visual rhythm. A young woman —wearing a horizontally striped dress in black and gray— appears seated, her arms extended toward the keyboard, implying sonic action and imminent musical production. Her body is nearly aligned with the axis of the piano, establishing a form of dynamic symmetry that intensifies the interplay between stillness and potential energy.

2. Material Elements and Textures

The scene is densely populated with objects evoking the domestic, the everyday, and the playful. In the lower left corner, a blue box bearing the label “BURGUALAS”—likely associated with industrial pastry—sits surrounded by brightly colored, irregularly shaped items (pink, orange, brown), suggesting a festive or childlike universe. Adjacent to it, a white table serves as a platform for plastic containers, a yellow tool (possibly a screwdriver), and other consumer debris. These objects form a stark contrast to the refined and culturally charged act of playing the piano.

One of the most evocative details is a white figure—possibly a mannequin partially covered with bubble wrap—positioned to the right of the keyboard. This figure introduces a sculptural and conceptual dimension, as if the human body shared the space with its inert double, echoing **assemblage** practices and Duchampian **ready-mades**. Its presence blurs the line between the animate and the inanimate, between objecthood and subjectivity.

3. The Game of Soap Bubbles

The most lyrical aspect of the image is the profusion of soap bubbles suspended mid-air. These refract light and decompose it into iridescent halos, generating a dreamlike aura. The bubbles not only function as visually vibrant elements but also transform the scene into a fantastical capsule, a parallel universe where music, play, and fragility coexist. Their

ephemeral nature adds a temporal dimension: this is a fleeting moment, a transitory state, captured on the brink of disappearance.

4. Light and Atmosphere

The lighting is soft and diffuse, devoid of harsh shadows, suggesting either natural light or a carefully controlled source. This luminous quality enhances the image's dreamlike atmosphere. Additionally, bluish-violet, almost holographic, digital streaks cross the frame. These may be the result of a digital filter applied to the photograph, reinforcing an augmented aesthetic that merges the real and the virtual, the photographic and the fictive.

5. Performative Dimension

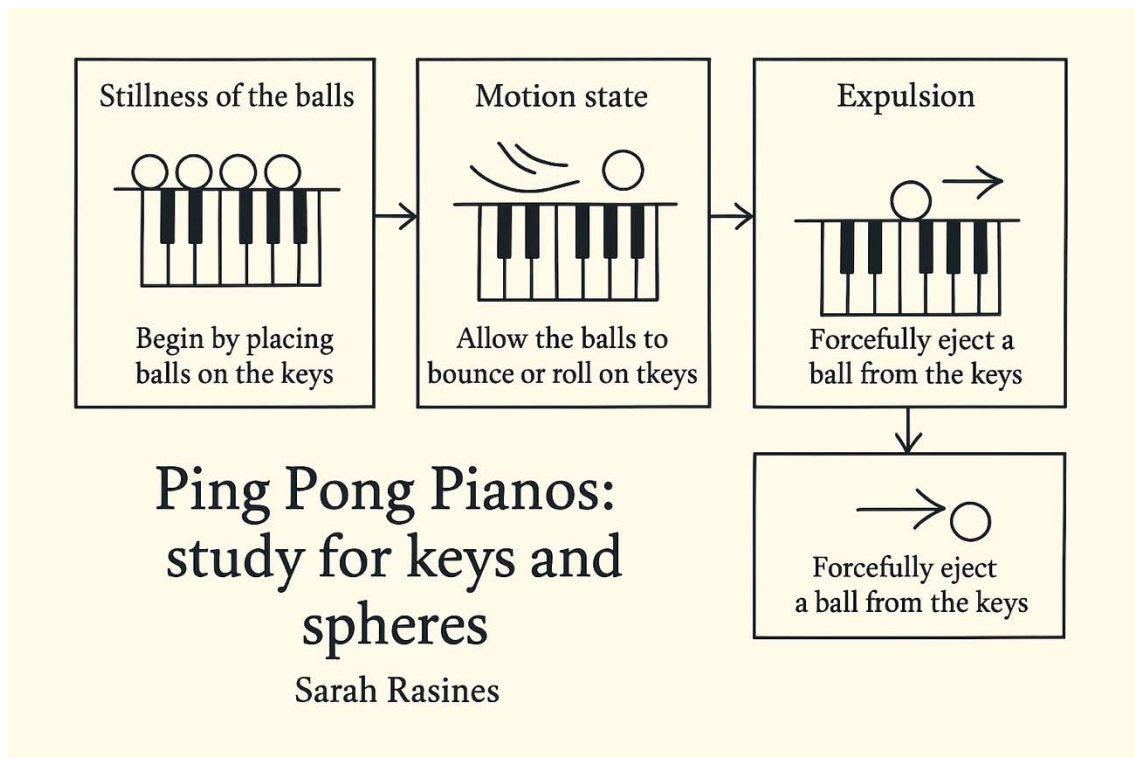
The image does not merely document a musical moment; it stages an expanded performance. The human body (active), the piano (sonorous), the woman (silent), the bubbles (evanescent), and the consumer goods (cultural residue) form a static yet symbolically rich choreography. The scene could be situated within a Fluxus logic or performative sound art framework, where the banal is transformed into ritual, and the everyday is subverted through the juxtaposition of visual and semantic codes.

6. Visual Epilogue: The Superimposed Message

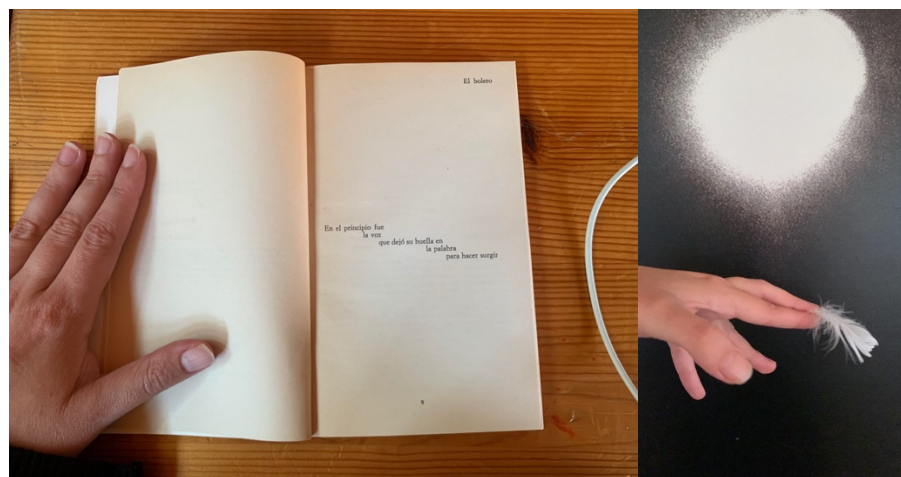
At the top of the image, a WhatsApp notification from "Maribel Rasines Vesga" appears, reading:

“📧 It hasn't bloomed yet. I checked the mailbox around 10:30 and there was nothing for you.”

This seemingly trivial message introduces a poetic layer of waiting and temporality. It is an ambiguous phrase, almost like a haiku, where “blooming,” “mailbox,” and “nothing” become symbols charged with metaphorical potential. The embedded notification underscores the collision between intimacy and technology, between lived experience and digital mediation.



Continúo leyendo *El bolero. Historia de un amor* de Iris M. Zavala, y cada página parece acercarme más a la sensibilidad de *p l e b e y α*, la escuela de verano que organizan María Salgado e Idoia Zabaleta aquí en Azala. Hay algo en los modos compositivos del bolero, en su poética y su política del sentimiento, que entra en resonancia con lo que propone el programa de verano: una apertura a formas no hegemónicas de producción de saber, a estéticas otras, a prácticas desde la fisura.



Hoy también he hablado con Andrea Navacerrada, con quien estoy preparando una charla dentro de *p l e b e y α*. En ella dialogaremos nuestras investigaciones sonoras: Andrea presentará *Archivos de Radio Piedras* de Nicolás Jaar (<https://nicolasjaar.bandcamp.com/album/archivos-de-radio-piedras>), un trabajo que entrelaza grabaciones de campo, voces, y materiales documentales para construir una suerte de archivo sónico y afectivo de territorios marcados por lo político y lo íntimo. Este archivo —como muchos de los trabajos de Jaar— actúa como una escucha expandida del tiempo, de lo histórico, de lo residual. Por

mi parte, presentaré la cassette *Tríos y Boleros* de Ulises Carrión, que forma parte del fondo del Archivo Lafuente. El próximo martes me desplazaré hasta Santander para estudiar en profundidad no solo esta obra, sino otros materiales sonoros y editoriales del autor. Esta investigación se inscribe en un doble marco: por un lado, como parte del programa de *p l e b e y a*, y por otro, como una línea de trabajo más amplia que desarrollo durante mi residencia artística en Azala hasta finales de agosto.

Al mediodía he estado trabajando con plumas. Las compré en un TEDI ayer, muy cerca del Eroski de las afueras de Miranda de Ebro. No buscaba nada en concreto, solo me dejé llevar por la ligereza del objeto. Es un simple ejercicio, una pausa creativa. Probé a soplar una de ellas, intentando mantenerla en el aire sin que tocara el suelo. El gesto, simple en apariencia, se volvió absorbente, casi meditativo.

La pluma —objeto insignificante, pero cargado de posibilidades formales y poéticas— aparece de forma dispersa en el repertorio Fluxus: por su levedad, por su comportamiento errático en el aire, por su resistencia a ser dominada. Su lógica no es instrumental, sino coreográfica. Una pluma no se controla: se acompaña, se observa.

El gesto de soplarla para evitar su caída podría pensarse como una acción Fluxus en sí misma. Me recuerda a los *event scores* de George Brecht o de Ken Friedman. Este último escribió en 1972 una partitura titulada “Feather Event”, que decía simplemente:

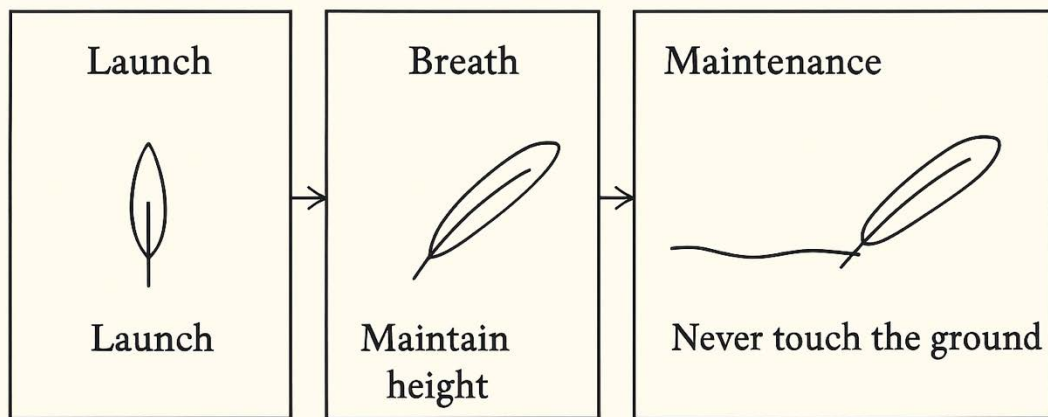
Let a feather fall. Watch it land. Repeat.

Una instrucción que se convierte en acción. Una acción que se convierte en forma de atención.

Desde esta lógica, la acción que yo he realizado podría formularse así:

“No dejes que la pluma toque el suelo. Sopla. Insiste. Detente cuando te canses.”

En esa línea de trabajo, quiero seguir explorando acciones mínimas, de carácter casi doméstico, que pongan en juego la respiración, el objeto y la repetición. Pienso también en Yoko Ono, en sus *Instruction Paintings*, o en Ben Vautier, que hacía de lo banal una forma de interrupción poética. La pluma, como excusa o como punto de partida, me permite pensar lo leve, lo insistente, lo inútil. Y eso me interesa.



Score for blown white feather

Sarah Rasines



Homenaje a la Familia Fortuita: Sara, Rita, Ana, Sarah y Enric. València-Porto. 2009-2025 (azala, Lasierra). Fotos enviadas por e-mail a Ana Borges y a Enric Fort.

En el *Espacio 1* hay una escalera blanca que me gusta especialmente. No es demasiado alta ni especialmente estable, pero tiene una presencia que se impone en el lugar. Algo entre objeto funcional y escultura provisional. Me siento atraída por su potencial como estructura, como símbolo, como herramienta para el desplazamiento —no solo físico, sino también perceptivo.

He estado pensando en hacer algo con ella. Subirla lentamente, peldaño a peldaño, sin llegar nunca al final. O quedarme quieto en un escalón intermedio, mirando hacia arriba, sin intención de avanzar. Incluso me he planteado colocar algo en cada peldaño: pequeñas notas, objetos encontrados, palabras sueltas. Convertirla en una partitura vertical, en una forma de escritura espacial.

Fluxus trabajó con escaleras. George Maciunas las utilizó como soporte escenográfico; Yoko Ono, en su célebre *Ceiling Painting / Yes Painting* (1966), invitaba al público a subir por una escalera para leer una palabra diminuta escrita en el techo: “Yes”. Esa acción de ascenso con recompensa simbólica —mínima pero cargada de significado— siempre me ha parecido conmovedora.

También recuerdo a Nam June Paik colocando instrumentos musicales o televisores en escaleras, transformando el objeto cotidiano en un pedestal, en una superficie para la interrupción o la ironía. Incluso Joseph Beuys, en acciones como *I Like America and America Likes Me*, incluía escaleras como parte del tránsito escénico, como forma de pasaje entre estados del cuerpo o del pensamiento.

Desde esta perspectiva, pienso la escalera del *Espacio 1* no solo como un objeto, sino como un punto de partida para una serie de pequeñas acciones. Algunas ideas que me han surgido:

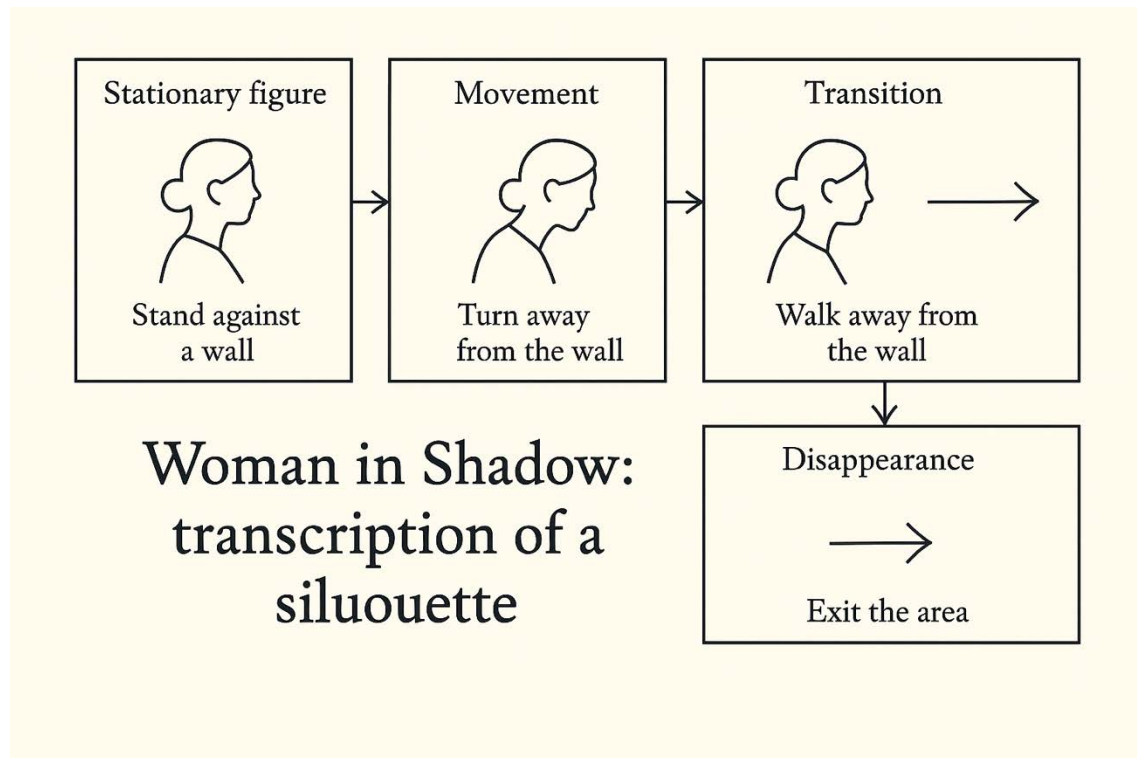
- **Subir y bajar sin mirar los peldaños.** Explorar la inseguridad del cuerpo, la memoria muscular, el riesgo controlado.
- **Nombrar cada escalón en voz alta.** Asignar una palabra, una emoción o un sonido. Ver qué se acumula al llegar al final.
- **Cubrir la escalera con plumas.** Hacerla ingrátida en apariencia, inútil para su propósito práctico.
- **Suspender un espejo en lo alto (si encuentro uno) y observarse desde abajo.** Invertir la lógica de la visión, convertir el ascenso en una forma de introspección.

Estas ideas no tienen aún forma cerrada. Son impulsos, posibilidades. Pero me interesa esa relación entre cuerpo, espacio y estructura. La escalera como tránsito, como espera, como obstáculo poético. Como eje vertical que interrumpe la lógica horizontal de lo cotidiano. Mañana lo probaré.

Por las tardes, además de dedicarme a la lectura, he comenzado a trabajar en algunas composiciones en mi ordenador, concebidas específicamente para cinta de cassette. Estas piezas incorporan diversas grabaciones que he realizado recientemente, y forman parte del proceso de preparación del concierto que ofreceré próximamente en *p l e b e y a*, en Azala. El evento llevará por título *Music for a few hours*, y busca explorar una escucha atenta, en diálogo con el soporte analógico y sus posibilidades poéticas. Pienso que ya he cogido el ritmo del lugar, mi ritmo se acompasa al espacio y el ritmo de trabajo es bueno, también me

<https://drive.google.com/drive/folders/1MwAKdXZr02uBZdu3S0xocLIXYQgY7Y6L>

Sigo pensando...



Inglés – Text Score: "Woman in the Image"

Step 1: Observe Stillness

Stand in front of a photograph.
Stay still.
Let the eyes rest on the contours.

Step 2: Mirror the Posture

Without looking away, imitate the posture.
Let the limbs find the shape.
Feel the image in the body.

Step 3: Trace the Silhouette

With one finger, slowly draw the outline of the figure in the air.
Do it as if the air were a membrane.

Step 4: Exit the Frame

Step backwards in silence.
Dislocate the body from the representation.
Disappear.

Castellano – Partitura Textual: "Mujer en la Imagen"

Paso 1: Observar la quietud

Colócate frente a una fotografía.
Permanece inmóvil.
Deja que los ojos descansen sobre los contornos.

Paso 2: Imitar la postura

Sin apartar la mirada, imita la postura.
Deja que las extremidades encuentren la forma.
Siente la imagen en el cuerpo.

Paso 3: Trazar la silueta

Con un dedo, dibuja lentamente el contorno de la figura en el aire.
Hazlo como si el aire fuera una membrana.

Paso 4: Salir del encuadre

Retrocede en silencio.
Desplaza el cuerpo fuera de la representación.
Desaparece.



Las manos---

Día 4: 25 de julio de 2025

Espacio, disposición, escalera.

Por la mañana dedico el tiempo a leer y releer algunas ideas de Mark Fell, especialmente en relación con sus planteamientos espaciales sobre el sonido, las estructuras y los dispositivos en contexto expositivo o performativo. Me interesa especialmente su insistencia en lo que él llama "acotamiento geométrico" del espacio como forma de pensar la escucha, no sólo como evento temporal, sino como algo inscrito en coordenadas físicas. Yo utilizo a veces la idea del **trapezio**: una figura no tan simétrica ni estable como el rectángulo, pero tampoco completamente fluida o ambigua como un círculo. El trapezio obliga a pensar relaciones de tensión, vectores de orientación, centros desplazados. La disposición de altavoces, cuerpos o instrumentos (físicos o sonoros) dentro de esa geometría genera una especie de inestabilidad productiva que me interesa muchísimo.

Quiero probar esto. Pero, pediré permiso. Dibujar un trapezio en el suelo con cinta blanca, delimitar sus lados y marcar sus vértices. Tal vez trabajar con cuatro puntos sonoros o sensibles. Pienso en utilizarlo como zona de acción para otras partituras: ¿qué ocurre si la pluma soplada sólo puede moverse dentro de este trapezio?, ¿y si la escalera sólo puede situarse en uno de sus lados cortos?, ¿cómo se mueve el cuerpo o el sonido dentro de un campo que no es equitativo?

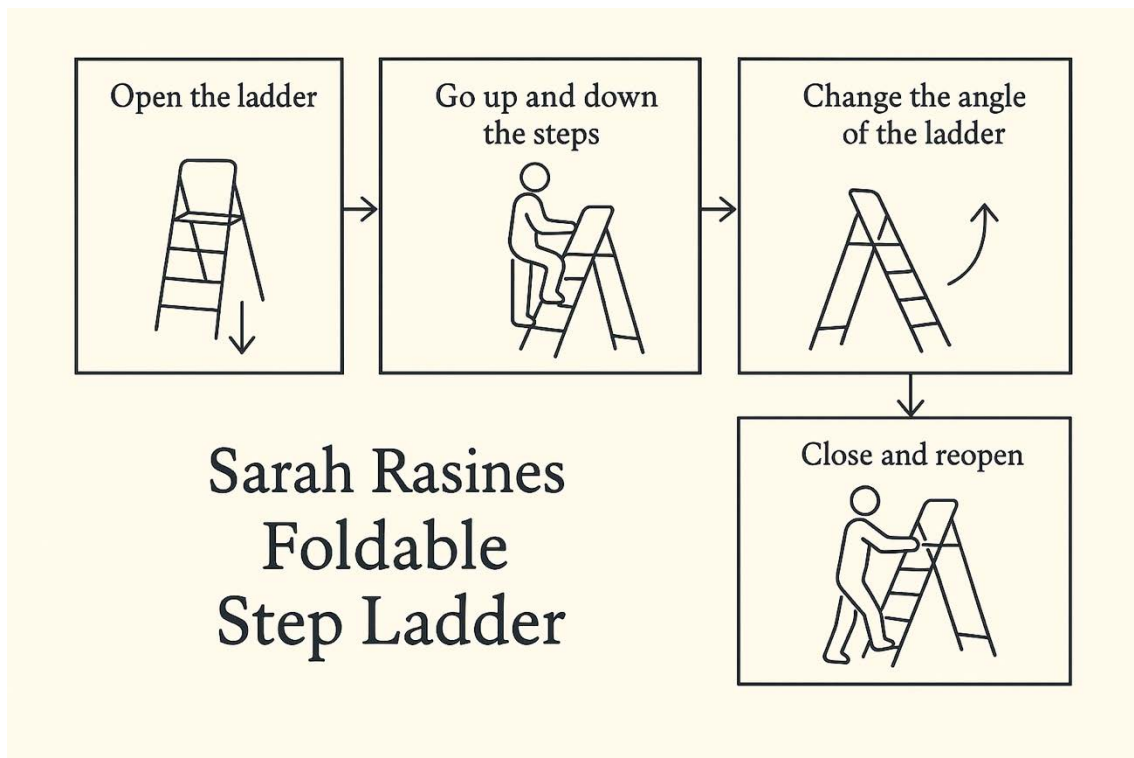
Me interesa esta asimetría. La noción de que algo ya está torcido desde el principio. Como en ciertas obras de Yoko Ono o Takehisa Kosugi: donde el gesto inicial está cargado de contradicción, o incluso de imposibilidad. Hay algo profundamente verdadero cuando el cuerpo no puede simplemente ejecutar una instrucción, sino que tiene que interpretarla, que vérselas con ella, quizás fallarla.

Por la tarde, trabajo específicamente con la **escalera blanca plegable**, como centro de acción. La abro, la cierro, la muevo, subo y bajo. Comienzo a grabar algunos sonidos generados al arrastrarla por el suelo, al dejar caer objetos desde sus peldaños, o al caminar con ella como si fuera una prótesis absurda. Algunas acciones resultan sorprendentes, casi amenazantes. En una de ellas, subo lentamente, llevando una cinta de casete en la mano, dejando que se desenrolle peldaño a peldaño. El sonido es suave, pero el gesto es tenso, lleno de riesgo. Me recuerda ciertas piezas de Mieko Shiomi, donde una acción mínima se convierte en un fenómeno emocional o conceptual pseudo-complejo.

Me interesa lo que transpira verdad, pero también contradicción. Lo que no está del todo resuelto, o lo que nunca lo estará. Que se pueda sentir una pieza, no sólo ejecutarla o mirarla. Que haya una especie de peligro o emoción latente. Grabo algunos sonidos con mi grabadora portátil; me servirán para futuras composiciones en cinta. Tal vez combine el registro sonoro de la escalera con la partitura de las pelotas en el piano. Quiero pensar en capas, en ecos materiales.

Para cerrar el día, vuelvo a la lectura de Iris M. Zavala, cuyo libro quiero terminar antes de visitar la semana que viene *Tríos y boleros* de Ulises Carrión. Hay algo en la forma curioso en la que Zavala construye el pensamiento, donde las referencias políticas, literarias y afectivas se cruzan como haces de voces. Me interesa esta polifonía. Subrayo algunas frases, anoto conexiones. Creo que sus

modos de escribir pueden inspirarme también a nivel compositivo. No escribir como teoría, sino como red sonora.





NUEVAS ACCIONES CON ESCALERA

(más intensas, con tensión, cuerpo, y poética abierta)

1. "The Ladder Never Ends"

Instrucción:

Coloca la escalera en el centro.

Súbela completa.

En el último peldaño, alza los brazos.

En ese momento, pide en voz alta algo que no se pueda alcanzar (una idea, una persona, una palabra, una utopía).

Permanece con los brazos extendidos 60 segundos.

Baja.

Pliega la escalera.

Coloca una hoja en blanco encima.

Vuelve a irte sin mirar atrás.

Comentario: El cuerpo llega a su límite físico, pero lo que pide trasciende. El gesto apunta al deseo, lo inalcanzable, la imposibilidad.

2. "Climb, Fall, Repeat"

Instrucción:

Sube un peldaño de la escalera.

Déjate caer al suelo (no desde muy alto).

Levántate.

Sube dos peldaños.

Vuelve a dejarte caer.

Repite hasta alcanzar el último peldaño o hasta que el cuerpo diga basta.

Cuando termines, acércate a la escalera.

Apóyate en ella como si fuera un cuerpo que te sostiene.

Cierra los ojos.

Comentario: Trabajo físico, límite y repetición. El cuerpo como materia que insiste. La escalera se vuelve testigo, no simple objeto.

3. "Whispers to the Top"

Instrucción:

En cada peldaño, susurra algo que nunca dijiste.

Una palabra por peldaño.

Solo tú puedes oírla.

En el último peldaño, guarda silencio.

Desciende lentamente, como si llevaras peso en el pecho.

Cuando llegues abajo, vuelve a subir, pero esta vez en silencio absoluto.

Comentario: El cuerpo como archivo. Cada paso es confesión, la escalera es el tránsito entre niveles de verdad o memoria.

4. "Wash the Ladder"

Instrucción:

Lleva un cubo de agua y un trapo.

Limpia lentamente cada peldaño, con atención.

No pienses en otra cosa.

Deja que el agua caiga sobre el suelo.

Cada peldaño debe quedar más mojado que el anterior.

Cuando acabes, pisa descalza el último peldaño y quédate en equilibrio.

Después, siéntate en el charco.

Comentario: Acción doméstica transformada en rito. Lo femenino, lo corporal, lo líquido, el cuidado y el residuo.

5. "Invert the Function"

Instrucción:

Coloca la escalera boca abajo.

Sujétala con peso o ataduras si es necesario.

Intenta subirla.

No puedes.

Explora formas de usarla así: arrástrala, cúbrela con una sábana, siéntate bajo ella.

Declara: "Ya no sirve para subir."

Haz silencio.

Comentario: Acción conceptual. La utilidad negada abre espacio simbólico. Replanteamiento del objeto.

Estoy instalada en el *Espacio 1* hasta el domingo, y aunque no lo tenía planeado así, quiero aprovecharlo al máximo. No contaba con ello, pero el espacio tiene cualidades espaciales, sensibles, acústicas, lumínicas y materiales que me han resultado muy sugerentes para las acciones y grabaciones. Hay algo en la resonancia de las paredes, en la textura del suelo, en la forma en que rebota el sonido o se proyectan los cuerpos, que me impulsa a seguir explorando. Quiero exprimirlo todo lo que pueda antes de trasladarme al siguiente entorno de trabajo en Azala, como si cada espacio también compusiera una parte del proceso, una partitura en sí misma. Es increíble, estoy muy contenta.

Hoy, al abrir Instagram —casi de forma automática, sin pensar demasiado— me ha aparecido por azar una *storie* del Lama Rinchen, a quien no conocía previamente. La publicación, fechada el 18 de abril de 2025, recogía una pregunta enviada por una mujer llamada María desde Canadá: "*¿Podría explicar un poco*

más la diferencia entre saber un pensamiento y pensar un pensamiento?”. La respuesta del lama me ha sorprendido y tocado de lleno: “Esto es una experiencia. Entonces, lo mejor que puedo aportar son pistas para que tú descubras la diferencia experiencialmente. Imagínate que estás en una fiesta. Puede ser una boda, por ejemplo, y hay un lugar en la sala reservada para el baile. Tú estás sentada comiendo postre y alguien empieza a bailar. Ver, saber, el pensamiento es ver, saber, que alguien está bailando y pensar el pensamiento es cuando tú bailas. Están la mente, la persona y la otra persona que es, como diríamos, el pensamiento. Entonces, cuando tú ves a tu mente bailar con tu pensamiento eso es meta-consciencia: estás consciente de un proceso tuyo. Pero si tú estás bailando, con esa idea, entonces tú estás pensando esa idea, no hay meta-consciencia. Aumenta exponencialmente la probabilidad de fusión cognitiva. Ver bailar y bailar” (Rinchen, 2025). Me ha resultado profundamente inspirador, casi como una clave para abordar el tipo de relación que estoy intentando establecer con las acciones, los objetos, el sonido y la escucha en estos días.

En el *Espacio 1* hay una **pizarra antigua con tizas**. Al principio apenas la miré, pero hoy ha comenzado a cobrar protagonismo. Me recuerda a la escuela, claro, pero también a algo mucho más abierto: una superficie que aparece y desaparece, que invita a escribir y a borrar, a repetir, a equivocarse, a ensayar. Me he dado cuenta de que esta pizarra puede ser una suerte de partitura viva, un instrumento que se activa con gestos mínimos, casi invisibles. Empecé escribiendo una palabra al día. Solo una. Luego probé a escribir instrucciones absurdas y después las borré en un orden aleatorio, recogiendo el sonido del trapo sobre la superficie. Ayer colgué una tiza con un hilo como si fuera un péndulo y la dejé escribir sola (esto no funcionó muy bien).

Lo interesante no es tanto lo que queda escrito, sino todo lo que sucede en el proceso: el polvo que cae, las huellas que se mezclan, los silencios entre acción y acción. La pizarra, de repente, se ha convertido en una plataforma desde la cual pienso con el cuerpo.

Hay algo profundamente poético en el hecho de escribir sabiendo que será borrado, que nadie lo verá nunca. Cada trazo se convierte en una forma de presencia efímera. Me interesa pensar que lo que hago en esta pizarra no es tanto una pieza como una situación, una posibilidad. Es un espacio que no esperaba utilizar tanto, pero que ahora me resulta central. Quiero seguir explorándolo mientras esté aquí, antes de cambiar de contexto en Azala. La pizarra, como superficie activa, me está enseñando otra forma de pensar desde lo visual, desde lo performativo, y desde el residuo.

NUEVAS ACCIONES CON PIZARRA

1. *One Word a Day*

Cada día, escribe una sola palabra en el centro de la pizarra. No la borres hasta el día siguiente. Puedes escogerla al azar, escribirla con los ojos cerrados o inventarla. Al cabo de varios días, borra todas a la vez y deja que el polvo se mezcle.

Referencias posibles: George Brecht, Yoko Ono.

2. Erase Instruction

Escribe una serie de instrucciones detalladas y absurdas, una tras otra. Luego, comienza a borrarlas con un trapo de forma metódica, pero sin seguir ningún orden. Graba el sonido del trapo y el polvo al caer.

Ejemplo:

1. Levanta el brazo derecho.
2. Gira sobre ti misma tres veces.
3. Pronuncia una palabra que no entiendas.
4. Borra la instrucción 2.
5. Escribe lo que no recuerdas.
6. Borra todo.

Referencias: La poética de La Monte Young o las instrucciones de Alison Knowles.

3. Chalk Music

Coloca varias tizas sobre la pizarra en vertical y deja que se deslicen lentamente hacia abajo. Graba el sonido del roce de la tiza sobre la superficie. Puedes incluso proyectar ese sonido o incorporarlo a tus composiciones en cassette.

Alternativa: Escribe con cada tiza de un color diferente un trazo de distinta presión para variar el sonido.

4. Invisible Dialogue

Invita a otra persona a escribir en la pizarra sin que tú mires. Luego tú respondes sin leer lo que ha escrito. Al final, intercambiad los papeles y leed el diálogo completo.

La acción puede concluir con ambas personas borrando el texto al mismo tiempo desde extremos opuestos.

5. Tiza viva

Sujeta una tiza a una cuerda muy fina y cuélgala sobre la pizarra como si fuese un péndulo. Ponla en movimiento y deja que escriba sola. Graba el sonido y observa las formas. Luego dibuja con el dedo sobre esas líneas.

6. Instrucción para no entender nada

Llena la pizarra con signos, dibujos sin sentido, pseudo-letras o frases en idiomas inventados. Crea la ilusión de una fórmula compleja. Luego, invita a alguien a interpretarla. Finalmente, borra todo de un solo trazo horizontal.

7. Score for Silence

Escribe en la pizarra, en letras grandes:

DON'T SAY ANYTHING

y quédate frente a ella, en silencio, durante un tiempo prolongado. Luego borra solo la palabra "DON'T". Espera otra media hora.

8. Manual para borrar la memoria

Escribe en la pizarra una lista de recuerdos falsos. Cosas que nunca te pasaron, pero podrían haber pasado. Luego, invéntate el método para olvidarlas y escríbelo paso a paso. Después, sigue tu propio manual y borra lo escrito.

9. Coreografía del polvo

Borra toda la pizarra con movimientos rítmicos, con las dos manos a la vez o incluso bailando. Deja que el polvo de tiza caiga al suelo. Luego, haz una fotografía o un dibujo sobre la forma en que el polvo ha quedado dispuesto.

10. Círculo blanco

Dibuja un gran círculo en el centro de la pizarra. Cada persona que pase por el espacio debe escribir una palabra dentro del círculo. Tú solo puedes escribir fuera. Cuando no quede espacio, borrarlo sin mirar.



Referencias cruzadas:

- **Robert Filliou** hablaba de la “création permanente”, esa idea de que el arte sucede en cualquier momento y lugar, incluso en algo tan efímero como escribir y borrar. El trabajo con la pizarra se alinea con esa poética de lo transitorio y lo lúdico.
- **Mieko Shiomi** realizó acciones donde el lenguaje y el gesto eran casi sinónimos, como en *Spatial Poem* —imaginar la escritura como algo espacial, que ocupa y activa el entorno, puede darle otra capa al gesto de escribir.
- **Nam June Paik** decía que en ocasiones el arte debía ser tan simple que no pudiera venderse. La pizarra, con su economía de medios y su naturaleza efímera, está en esa línea.
- **Yoko Ono**, con sus *Instruction Pieces*, trabajó desde lo invisible, lo que se sugiere más que se ejecuta. Puedo pensar en acciones en que las instrucciones estén escritas en la pizarra, pero nunca lleguen a cumplirse.

Día 5: 26 de julio de 2025

Hoy me he encontrado con la Iglesia al ir a tirar la basura. Desde hace unos meses, me he sentido particularmente atraída por el sonido de las campanas y estoy en contacto con la Escuela de Campaneros de Burgos. He comenzado a grabarlas en distintos territorios, tratando de capturar no solo su presencia sonora inmediata, sino también su estela resonante, su permanencia vibratoria en el espacio. Lo que más me interesa no es tanto el tañido en sí, sino la resonancia: ese fenómeno acústico que se expande más allá del golpe inicial, que impregna el aire, la materia y, de algún modo, también el cuerpo del oyente. En el contexto del Arte Sonoro, la resonancia adquiere una dimensión especialmente significativa: no es solo un residuo acústico, sino una extensión del acontecimiento sonoro, una memoria viva que se inscribe en el entorno. La resonancia nos obliga a escuchar en capas, a detenernos en lo que vibra, en lo que permanece, en lo que no se agota en el instante. En este sentido, las campanas operan como umbrales sónicos, dispositivos que abren el tiempo y el espacio a una escucha atenta.

Para mí, las campanas son también una metáfora de lo porvenir. Su sonido nos interpela, nos atraviesa, y en ese atravesamiento el cuerpo se ve convocado a responder, a resonar con lo que encuentra. En cada territorio, en cada nueva frecuencia, nuestros cuerpos están en un aprendizaje constante de sintonía o desajuste. Aprender a escuchar es, también, aprender a dejarse afectar. Y esta afectación —sea en medio del caos o de la quietud— exige una disponibilidad resonante: estar dispuestos a vibrar con el mundo, a no permanecer rígidos ante sus múltiples modulaciones. La resonancia, en este sentido, no es solo un fenómeno físico, sino una ética de la atención, una forma de estar con el sonido, de dejarse transformar por él.

Descripción general

La Iglesia parroquial de Santiago en Lasierra, de escala modesta, presenta una arquitectura rural típica de muchas construcciones religiosas del entorno alavés. Está construida en mampostería mixta con sillería en esquinas, vanos y accesos, con tejado a dos aguas de teja cerámica. La espadaña, orientada hacia el sur, destaca por su estructura tripartita: tres vanos verticales enmarcados en piedra

de sillería regular, uno superior y dos inferiores, que alojan campanas de bronce. Por encima de la espadaña se alza una veleta de forja con una cruz decorativa que remata el conjunto, aportando una dimensión vertical al perfil del templo.

El arco de medio punto que da acceso al interior es de una notable envergadura en relación al tamaño del edificio, lo que crea un contraste que acentúa la entrada como elemento simbólico. A través de ese acceso se intuye una nave rectangular sencilla, probablemente con bóveda de cañón o cubierta de madera, sin crucero ni capillas laterales.

Sobre las campanas y sus soportes de madera

Uno de los elementos más significativos y menos habituales en muchas iglesias contemporáneas es la presencia de **soportes de madera** para las campanas. En la imagen se aprecian con claridad: dos de las tres campanas (las inferiores) están montadas sobre yugos de madera, es decir, estructuras horizontales que sostienen la campana y que permiten su oscilación para el volteo.

El yugo de madera es una solución técnica tradicional que se utilizó durante siglos, especialmente en zonas rurales. Aunque ha sido reemplazado en muchas iglesias por yugos de hierro (más resistentes pero también más pesados y menos amables con la sonoridad), su conservación en Lasierra indica un **deseo de mantener prácticas campaneras tradicionales**, posiblemente ligadas a rituales o costumbres locales de toque manual.

Los yugos de madera tienen una serie de ventajas que también se vinculan con la acústica del campanario: al ser un material más poroso y flexible que el metal, **amortiguan parte de las vibraciones de la campana**, permitiendo una mejor resonancia y un sonido más limpio. Además, el volteo tradicional permite ejecutar toques rítmicos y ceremoniales —como el repique, el toque de difuntos o de llamada a misa— que forman parte de la memoria sonora del lugar.

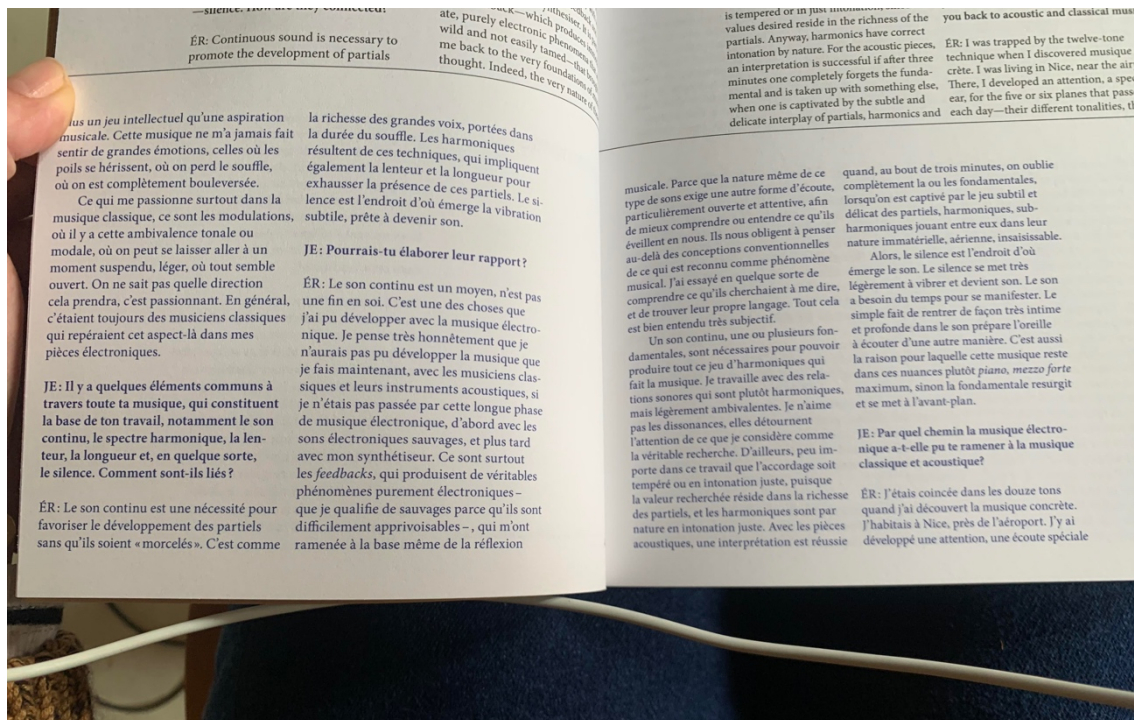
La madera, por otra parte, requiere cuidados específicos: es vulnerable a la humedad, al ataque de insectos xilófagos y al desgaste por fricción. Por ello, la presencia de yugos de madera aún funcionales en Lasierra indica también cierta dedicación al mantenimiento del campanario o al menos, una restauración cuidadosa que ha respetado las soluciones tradicionales.



La resonancia no es el evento sonoro, es lo que queda, lo que se expande, lo que vibra en el cuerpo y en el entorno después del golpe. Es una forma de estar en el mundo, una manera de percibir no solo con los oídos, sino con todo el cuerpo. En este proceso he recordado algo que decía Éliane Radigue sobre los armónicos, los deslizamientos sutiles del sonido, esos “fenómenos primordiales” que no se pueden apresar pero que nos devuelven al origen de la escucha. Para ella, la música —o más bien, el sonido— no se trata de grandes gestos, sino de atenciones sostenidas, de una forma de escucha abierta, casi meditativa, que permite al oído volver a pensar el tiempo.

Las campanas, en su vibración prolongada, contienen esa cualidad: nos obligan a permanecer, a sostener la escucha más allá del impacto inicial. Su resonancia es una metáfora de cómo nuestros cuerpos deben aprender a vibrar con los lugares que habitamos, a sintonizarse con sus frecuencias, ya sean de caos o de quietud. Como Radigue, creo que, en la repetición, en lo casi imperceptible, se abre una puerta a lo esencial. No se trata de captar el sonido como objeto, sino de dejarse afectar por sus pliegues, por sus desbordes. Quizás en esa resonancia compartida esté el germen de una nueva forma de estar en el mundo.

Parece que el reloj no funciona. Me gustaría subir a ese campanario. Veremos.



Éliane Radigue y Julia Eckhardt, *Espaces intermédiaires*, Q-O2, 2019, pp. 42–43.

Francés (izquierda):

ER : Le son continu est une nécessité pour favoriser le développement des partiels sans qu'ils soient « morcelés ». C'est comme la richesse des grandes voix, portées dans la durée du souffle. Les harmoniques résultent de ces techniques, qui impliquent également la lenteur et la régularité. Le silence est l'endroit d'où émerge la vibration subtile, prête à se dévoiler.

JE : Pourrais-tu élaborer leur rapport ?

ER : Le son continu est un moyen, n'est pas une fin en soi. C'est une des choses que j'ai peu développées avec la musique électroacoustique et très honnêtement ce que je fais maintenant, avec les musiciens, les liques et les instruments acoustiques si je n'étais pas passée par cette longue phase de travail électroacoustique, adossée à l'écoute acérée du studio, je ne pourrais pas les *feedbacks*, qui profitent de véritables phénomènes perceptuels — qui sont pour moi de qualité de sauvages parce qu'ils sont difficilement apprivoisables — qui m'ont ramenée à la base même de la réflexion musicale.

Traducción:

ER: El sonido continuo es una necesidad para favorecer el desarrollo de los parciales, siempre que no estén “fragmentados”. Es similar a la riqueza de las grandes voces, que se sostienen en la duración de la respiración. Las armónicas son el resultado de estas técnicas, que también implican lentitud y regularidad. El silencio es el lugar desde el cual emerge la vibración sutil, lista para revelarse.

JE: ¿Podrías hablar más sobre esta relación?

ER: El sonido continuo es un medio, no un fin en sí mismo. Es una de las cosas que apenas exploré en la música electroacústica, y, honestamente, lo que hago ahora con músicos, con instrumentos acústicos, no habría sido posible si no hubiera pasado por esa larga fase de trabajo electroacústico, basada en una escucha aguda desde el estudio. No podría usar los *feedbacks*, que implican fenómenos perceptivos genuinos —a los que califico de salvajes porque son difíciles de domesticar— y que me llevaron de vuelta a lo más fundamental de la reflexión musical.

Siempre he sentido una atracción creciente por los espacios donde el sonido no es una representación, ni siquiera un mensaje, sino una presencia. En este recorrido, el pensamiento y la escucha de Éliane Radigue han sido fundamentales. En particular, su noción de los *Espaces intermédiaires* —esos lugares sonoros donde no hay un centro definido, donde la escucha flota entre tensiones suaves, sonidos que emergen y se repliegan, frecuencias que no buscan imponerse sino acompañar— ha resonado profundamente con una experiencia reciente al ir a poner una lavadora: la sala de máquinas de Azala.

Azala es, ante todo, un espacio de creación, pero también un lugar vivo, atravesado por actividades domésticas, materiales y vibracionales. Entre sus recodos más curiosos se encuentra esta sala en particular: una especie de sub-espacio funcional donde conviven la maquinaria técnica, la lavandería, las tuberías, los motores, los ruidos del mantenimiento. A primera vista, podría parecer un lugar anodino, incluso incómodo. Pero al detenerme allí con atención, percibí algo completamente distinto: una riqueza sonora inesperada, un tejido vibrante de sonidos continuos, pulsaciones mecánicas, zumbidos, goteos y fricciones. Cada elemento parece participar de un coro inestable.

En este espacio no hay jerarquía sonora. No hay una fuente sonora principal ni un relato que ordenar. El sonido está en todas partes y en ninguna. Es un flujo que se entrelaza con la arquitectura. Es un lugar que me obliga a replantear la idea de fondo y figura, de lo audible como algo que se destaca. Aquí, todo se diluye en una especie de ecología de frecuencias, de texturas temporales. Y es precisamente eso lo que me hizo pensar en los *espacios intermedios* de Radigue: lugares que no están definidos ni por lo visible ni por lo nombrable, sino por la manera en que el sonido los habita.

Radigue hablaba de una música que no se despliega en el eje narrativo del tiempo, sino en el espesor de la duración. Escuchar sus obras —como *Trilogie de la mort* o *Adnos*— es sumergirse en capas sonoras que parecen no comenzar ni terminar, sino mantenerse en un devenir lento, casi inasible. Esa misma cualidad la encuentro casi en la sala de máquinas de Azala, no como una obra cerrada, sino como un espacio abierto a la escucha expandida. Hay en sus sonidos algo que no busca la espectacularidad ni el centro de atención. Son presencias sonoras que nos invitan a permanecer, a sostener la escucha incluso cuando creemos que no hay nada. En esta escucha de lo imperceptible, de lo que a menudo es descartado como "ruido de fondo", se abre una dimensión profundamente poética y política.

En este sentido, podría decir que la sala de máquinas se convierte en un laboratorio de percepción. Allí los sonidos no son emitidos para ser escuchados, y, sin embargo, poseen una elocuencia que desafía nuestras formas habituales de atención. Hay algo profundo en esta experiencia: la mezcla de lo cotidiano con lo estético, de lo técnico con lo sensible, de lo funcional con lo espiritual. La lavandería como instrumento, las tuberías como moduladores, las vibraciones como señales de un mundo que existe, aunque a veces no lo escuchemos.

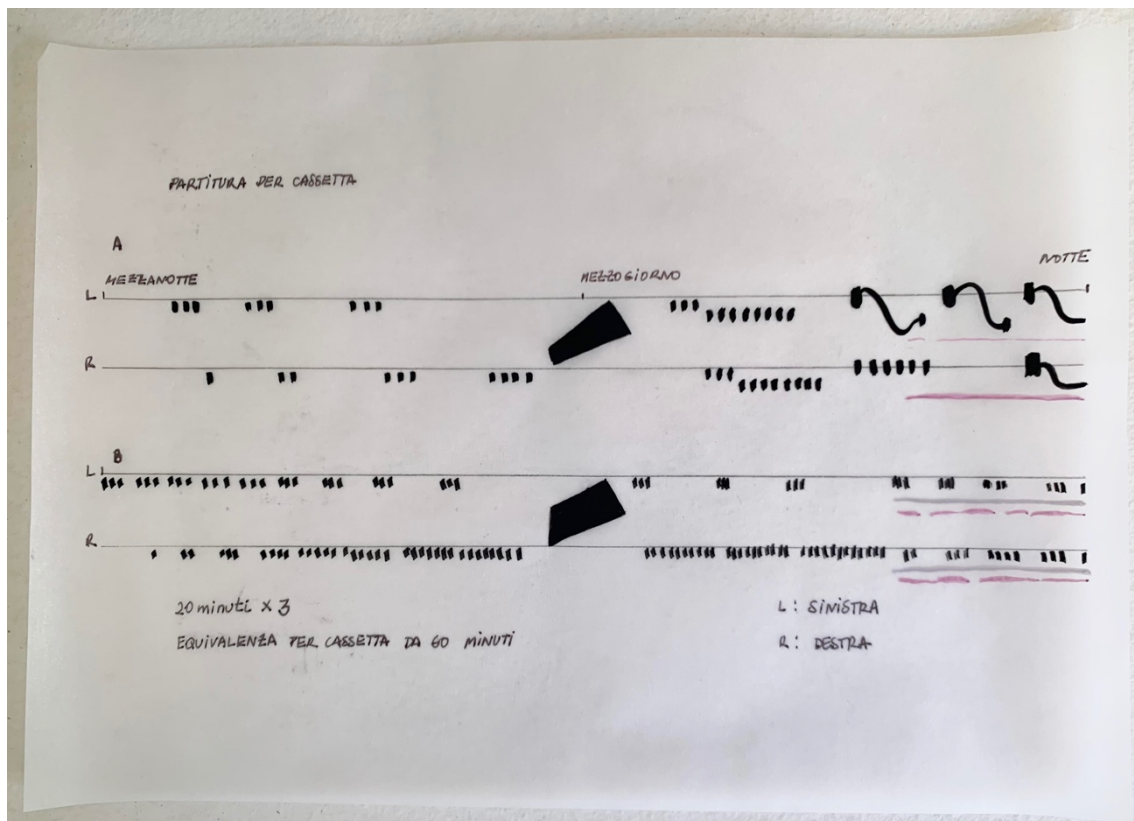
Estudiar este espacio supone una práctica de afinación corporal y atencional. Supone situar el cuerpo no como receptor pasivo, sino como membrana vibrátil que se sintoniza con las frecuencias del lugar. En la medida en que permanezco allí, empiezo a notar cómo mis propios ritmos internos —la respiración, el pulso, incluso el pensamiento— se ven afectados por el entorno sonoro. No es que "yo"

escuche el espacio, sino que el espacio resuena en mí. Y esta es quizás la lección más profunda de Radigue: que el sonido no es algo que se impone, sino algo con lo que se entra en relación, que nos afecta y que, en su persistencia, nos transforma.

La sala de máquinas de Azala, así, se convierte para mí en un espacio de *práctica sonora*, en el sentido más radical del término. No se trata solo de grabar o analizar, sino de experimentar cómo un entorno aparentemente “banal” se revela, mediante la escucha sostenida, como un campo de fuerzas estético-filosófico. Un espacio intermedio entre lo audible y lo inaudito, entre lo técnico y lo sensorial, entre lo real y lo imaginado.

Y quizás por eso me interesa tanto. Porque me obliga a abandonar la búsqueda de sentido para entregarme a la experiencia misma de la escucha, sin resultados. Porque me enseña que los lugares más fértiles para la creación no siempre están donde esperamos, sino allí donde la atención se vuelve cuerpo, donde el sonido nos toma por sorpresa y nos recuerda que, al fin y al cabo, todo está vibrando. El mundo no necesita de más capas de complejidad en estos momentos.





Partitura para cassette

Hoy, sábado, he llegado al *Espacio 1* de Azala con algunas ideas en mente, movida por un impulso de exploración sonora ligado al soporte analógico en relación con lo que he estado haciendo esta semana aquí. En el transcurso del día, he realizado una partitura específicamente concebida para la cassette. La idea central que la articula es que su interpretación no se limite a un momento preciso, sino que se despliegue a lo largo de un día completo. Esta duración extendida no busca tanto una saturación temporal como una forma de escucha expandida, atenta al paso del tiempo, a la transformación gradual de los materiales y a la relación entre gesto, soporte y percepción.

La partitura que he generado parte de una economía de medios que se corresponde con una estética deliberadamente mínima y abierta. Está compuesta a mano, sobre papel blanco, mediante trazos en tinta negra que configuran una estructura visual a medio camino entre el diagrama técnico y la escritura poética. No se trata de una partitura musical en el sentido tradicional, o sí, sino de una notación expandida que integra elementos gráficos, instrucciones textuales y relaciones espaciales.

Estructura visual y elementos constitutivos

En el centro de la composición se sitúa el dibujo de un par de trapecios. Esta imagen funciona como núcleo simbólico y dispositivo operativo de la obra.

A partir de esta figura central, se despliegan diversas líneas y palabras escritas a mano. Estas líneas abiertas, que apuntan en diferentes direcciones, evocan ideas de movimiento, circulación, secuenciación.

El texto manuscrito incluye palabras sueltas o breves frases que podrían entenderse como instrucciones performativas, pero también como marcas poéticas: términos como *sinistra* o *destra*, funcionan a la vez como acciones físicas y como gestos sonoros, evocando un universo sensible que excede lo técnico.

Temporalidad expandida y performatividad

La partitura no prescribe una duración convencional ni una secuencia fija. En cambio, establece una relación con el tiempo profundamente abierta, donde la noción de jornada completa se convierte en marco performativo. Interpretar esta partitura a lo largo de un día implica habitar el tiempo de otra manera: asumir pausas, repeticiones, gestos mínimos, y atender tanto a lo que se produce como a lo que acontece en los márgenes de la acción/cuerpo.

La cassette, en este contexto, no es sólo soporte de grabación o reproducción, sino un objeto manipulable, intervenible, que puede ser girado, tocado, detenido o incluso silenciado. Esta concepción resuena con prácticas como las de Christian Marclay, Steve Roden o Toshiya Tsunoda, donde el medio se convierte en parte activa de la composición.

La partitura sugiere, además, una activación performativa no necesariamente sonora en el sentido tradicional: el gesto de rebobinar, por ejemplo, puede ser una acción silenciosa pero significativa, una forma de componer a través del cuerpo y del aparato.

Dimensión material y conceptual

Desde un punto de vista material, la obra asume el trazo a mano, la imperfección del dibujo, la gestualidad del texto, como parte integral de su propuesta estética. No busca la neutralidad ni la precisión técnica, sino una relación corporal, casi íntima, con el soporte. La cassette se convierte así en cápsula de tiempo, archivo afectivo, herramienta de escucha y objeto escultórico (ocupación/desocupación del espacio).

Desde una perspectiva conceptual, la partitura establece un juego entre instrucción y ambigüedad, entre control y apertura. No busca producir una obra cerrada, sino activar un espacio de posibilidades: el o la intérprete es también creador/a, lector/a, escucha y manipulador/a del medio.

Lectura posible

Esta *Partitura para Cassette 1* puede ser abordada de múltiples maneras:

- Como **pieza performativa**, ejecutada en tiempo real mediante manipulación física de **una cassette** y su reproductor a lo largo de un día.
- Como **pieza sonora** que emerge del uso no convencional del soporte magnético.

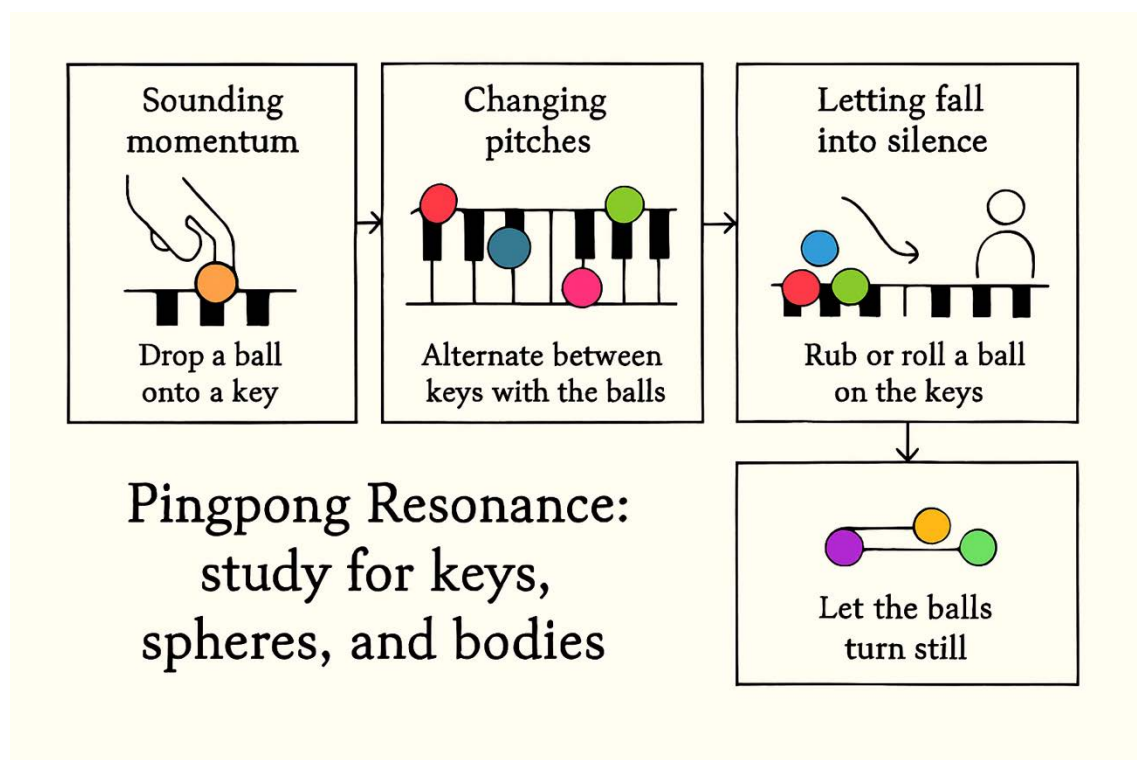
- Como **objeto visual o gráfico** que funciona en sí mismo como obra, incluso sin necesidad de ser activada.
- Como **archivo procesual**, testimonio de una práctica situada, desarrollada en un tiempo y espacio concreto: el *Espacio 1* de Azala, un sábado de trabajo, pensamiento y experimentación.
- **Como objeto artístico autónomo**: En sí misma, la partitura funciona como obra visual. Puede ser exhibida como dibujo o instalación, incluso sin ejecución sonora literal.

Conclusión

Esta “Partitura para Cassette” es una pieza que articula de manera muy sutil y compleja diversas capas de sentido: es al mismo tiempo una invitación a la acción sonora, una meditación sobre la materialidad de la cassette, y un gesto gráfico profundamente poético.

Su mayor potencia reside en la ambigüedad controlada: es suficientemente abierta para permitir múltiples lecturas, pero no vacía; cada palabra, cada color, cada línea parece cargada de acción. Es una partitura que no solo se lee, se interpreta o se escucha: también se siente, se manipula, se contempla.

Y esta otra... para piano:



Pingpong Resonance Pianos — Descripción por Fases

Fase 1: Activación silenciosa

- Las esferas están en reposo sobre las superficies resonantes del piano.
- Los performers se sitúan en sus posiciones, sin generar todavía sonido.
- El ambiente está marcado por una tensión expectante.
- Se perciben únicamente los sonidos ambientales de la sala (goteos, maquinaria leve, electricidad).

Fase 2: Primer contacto / impulso inicial

- Una a una, las esferas son impulsadas suavemente sobre las superficies del piano.
- Cada impulso debe generar una resonancia clara en el cuerpo donde se apoya.
- Los performers escuchan atentamente la duración del sonido y responden con otro impulso al apagarse la vibración anterior.
- La acción se asemeja a una conversación lenta entre materiales.

Fase 3: Diálogo resonante

- Las esferas empiezan a desplazarse entre cuerpos resonantes diferentes (como si jugaran al pingpong).
- Cada rebote genera una respuesta sonora distinta: metálica, tensa, hueca, vibrante.
- Se comienza a trabajar la espacialización del sonido: las trayectorias de las esferas dibujan un mapa invisible en el espacio.
- Las resonancias se entrelazan. Se busca que algunas se superpongan.

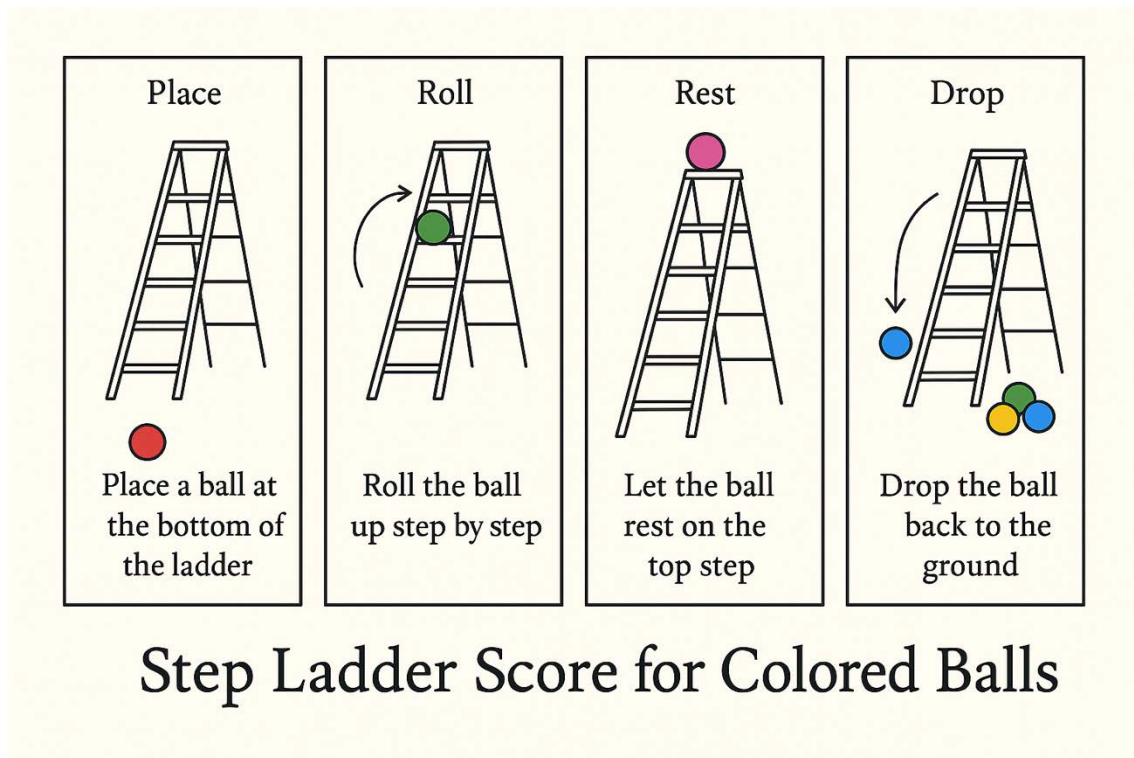
Fase 4: Caos controlado

- El ritmo de los lanzamientos y rebotes se intensifica.
- Pueden intervenir varios performers a la vez.
- Las trayectorias se cruzan, las esferas colisionan.
- Algunas caen fuera del sistema y quedan silenciadas: estas pérdidas también forman parte de la pieza.
- El espacio sonoro se vuelve denso, envolvente.

Fase 5: Disolución

- Las acciones se desaceleran progresivamente.
- Las esferas regresan lentamente a los cuerpos resonantes iniciales.
- Se busca que el sonido vuelva a la calma.
- Sólo queda una esfera en movimiento, que sigue vibrando débilmente hasta detenerse.
- Silencio prolongado como cierre.

Y otra nueva... para escalera inventada (lo mismo, ni puede hacerse):



Title: "Step Ladder Score"

General Setup:

A step ladder is placed in the center of the space. Colored spheres are used to indicate different actions, moods, or sonic gestures. Performers interact with both the physical space (the ladder, the room's acoustics) and with each other. The actions are modular and can be looped or extended.

Phase 1 – RED Sphere (Preparation and Listening)

- **Action:** Approach the ladder slowly, carrying a small object that produces sound (e.g., a bell, a cassette player, a portable speaker with field recordings).
- **Gesture:** Pause before ascending. Touch the ladder lightly. Listen.
- **Sound:** The performer may activate a low-volume continuous sound.
- **Mood:** Tension. Expectation.

Phase 2 – BLUE Sphere (Ascent and Resonance Search)

- **Action:** Begin to ascend the ladder, one step at a time.
- **Gesture:** With each step, produce a soft, deliberate sound (e.g., tapping, humming, activating a field recording).
- **Sound:** Let each step resonate in the space. Use the ladder as an instrument.
- **Mood:** Exploration. Tactile awareness.

Phase 3 – GREEN Sphere (Stillness and Balance)

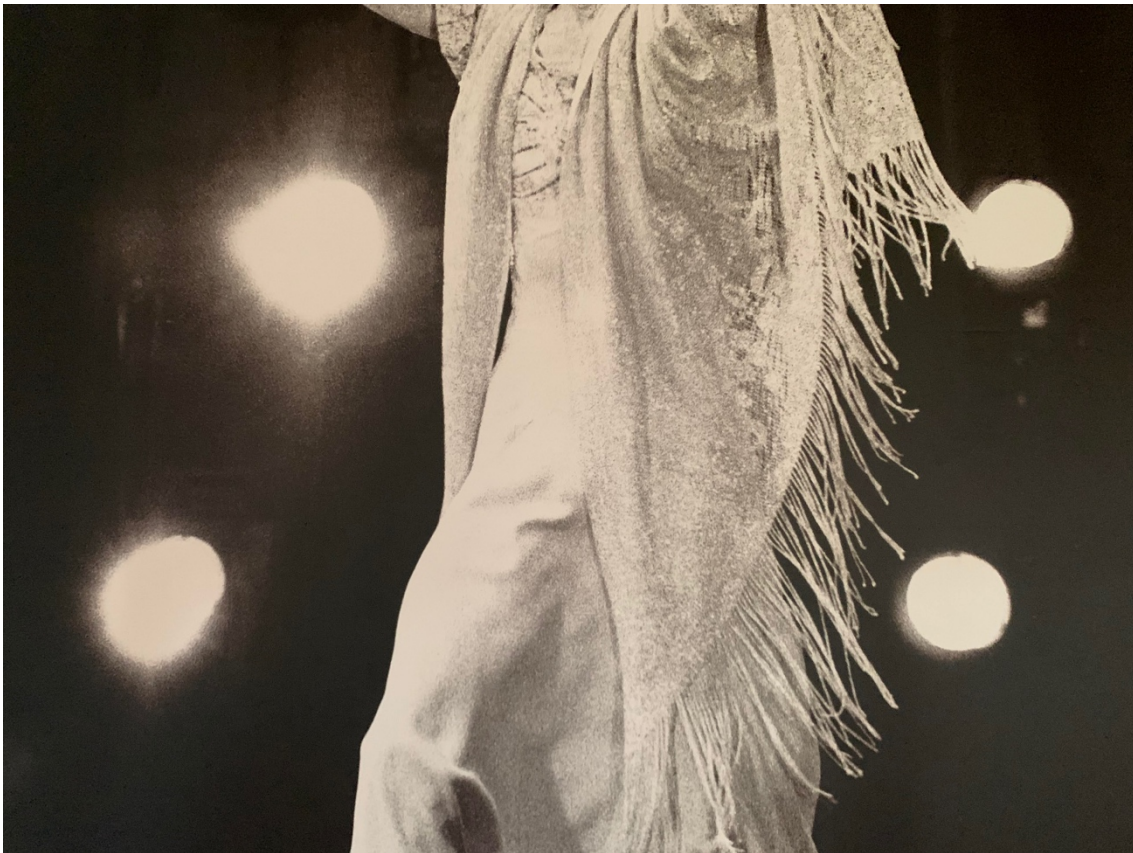
- **Action:** Reach the middle or top of the ladder. Pause.
- **Gesture:** Remain still. Focus on breathing. Use a slow hand gesture to "measure" the air or vibration.
- **Sound:** Silence, or minimal resonance (e.g., low sustained tones or distant recordings).
- **Mood:** Contemplation. Heightened perception.

Phase 4 – YELLOW Sphere (Descent and Disruption)

- **Action:** Begin descending. Change the tempo: faster, uneven, playful.
- **Gesture:** Introduce new sounds (e.g., radio noise, distorted cassette playback, spoken word).
- **Sound:** Intermittent, glitchy, surprising.
- **Mood:** Play. Interference. Humor.

Phase 5 – PURPLE Sphere (Departure and Echo)

- **Action:** Walk away from the ladder. Leave behind an active sound source (if desired).
- **Gesture:** Wave to the ladder. Circle it once. Exit slowly.
- **Sound:** Let the space resonate without direct intervention.
- **Mood:** Trace. Memory. Fade.



Las esferas---



Sábado — Cierre de semana y conciencia del lugar

Me he permitido esta semana un pequeño lujo: el de tomar conciencia del lugar y de los espacios que he ido habitando, no solo desde una lógica funcional o práctica, sino desde una atención más profunda a lo sonoro, a lo corporal, al instante. Aunque mi intención de partida es trabajar con sonido, también me interesa cómo este se entrelaza con la voz y con el cuerpo. En ese cruce es donde me estoy situando, poco a poco.

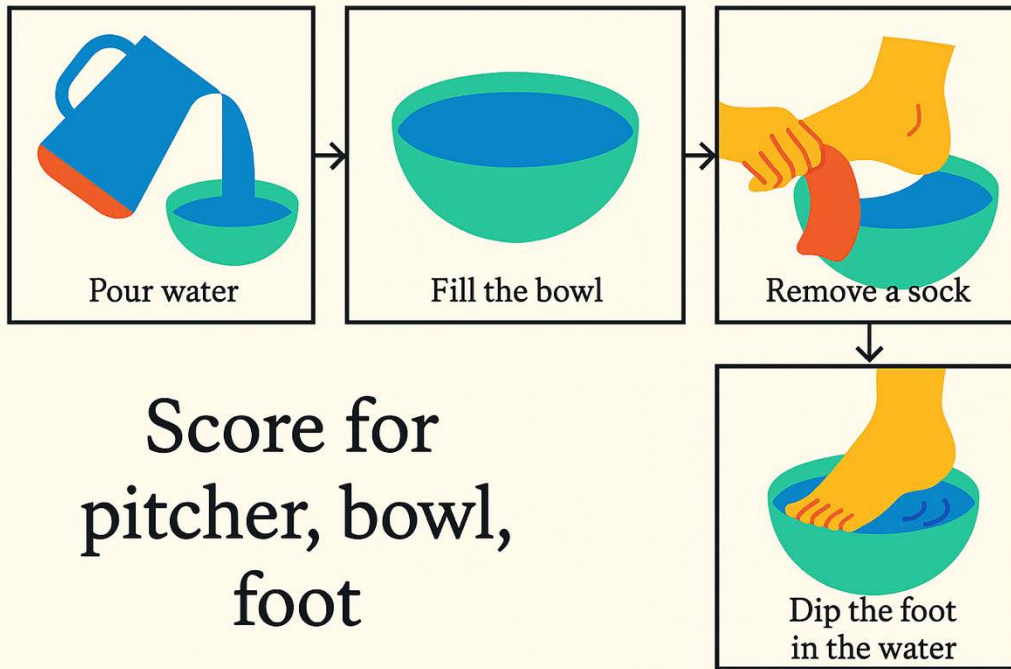
Estos días han funcionado casi como un “juego”. He realizado una serie de mini-acciones, algunas pensadas, otras más intuitivas, permitiéndome actuar sin la necesidad constante de registrar o documentar. No he fotografiado todo, en parte porque me resulta incómodo estar siempre con el móvil en la mano, colocando temporizadores o buscando el ángulo adecuado. Esta vez he querido dar prioridad al cuerpo y al tiempo vivido, a la experiencia más directa, más encarnada. Me he permitido disfrutar/me, y hacer lo que venía rumiando en los últimos días.

Moverme —caminar, subir, bajar, recorrer espacios como la sala de máquinas o la escalera blanca— me ha ayudado a pensar. A veces más rápido, a veces con mayor claridad. También me ha permitido salir de mi propia mente, del lugar de las ideas fijas, para entrar en otro tipo de cosas. No sé todavía dónde quedarán estas acciones, partituras e instrucciones que he ido desarrollando. Lo mismo ocurre con las grabaciones y las notas sueltas que apuntan a una futura pieza, un concierto, quizás otra cosa.

De momento, he querido marcar un pequeño cierre. Concluir esta primera parte del proceso para poder sumergirme de lleno en la construcción de la pieza, en el estudio más sistemático de Ulises Carrión, y en lo que surja a partir de ahí.

Hoy, sábado, decido terminar en Etxola con una acción mínima pero significativa: una jarra de agua, mis pies descalzos, y la escucha de ese pequeño gesto. Dejo algunas imágenes a continuación.





Los pies--- LOS ZAPATOS

Día 6: 27 de julio de 2025

Domingo: transición entre espacios y enfoque en Ulises Carrión

El domingo marca para mí un cambio significativo dentro del proceso de trabajo. Paso del *Espacio 1* al *Espacio 2*, una transición que no solo implica un desplazamiento físico, sino también un reajuste de las condiciones de concentración y producción. Por ello, reservo conscientemente la tarde para este desplazamiento y todo lo que implica: reconocer el nuevo entorno, ordenar materiales y preparar el cuerpo y la mente para una nueva fase.

Durante la mañana, avanzo en la organización de las imágenes que me han compartido desde el Archivo Lafuente (no se pueden difundir ni compartir, es material de trabajo interno), relacionadas con la pieza *Tríos y boleros* de Ulises Carrión. Esta obra me interesa especialmente por cómo tensiona la relación entre estructura formal, emoción popular y juego textual. Me sumerjo con más atención en este archivo, reconociendo en cada imagen una posible entrada a un pensamiento expandido sobre la voz, el ritmo y la repetición.

Paralelamente, retomo la lectura del texto de Iris M. Zavala, con la intención de terminarlo en estos días. Su mirada crítica sobre las formas narrativas, lo periférico y lo desobediente me resulta estimulante, y la vinculo con las posibles derivas de mi proyecto en curso.

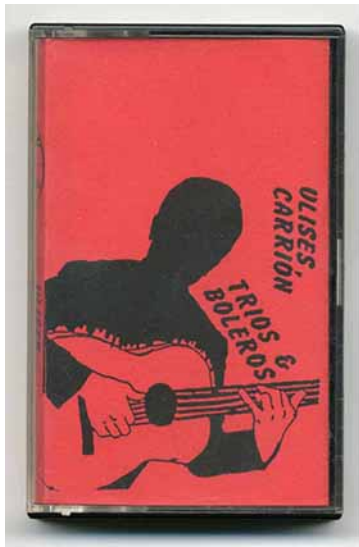
El lunes implica un segundo desplazamiento, esta vez completo: me instalo a vivir y trabajar en el *Espacio 2*, que será mi lugar de residencia y producción durante, al menos, dos semanas. Esta decisión responde al deseo de reducir las distancias y lograr una mayor continuidad entre el habitar y el pensar-hacer.

Simultáneamente, empiezo a preparar mi próxima estancia en Santander, en el Archivo Lafuente, y el alojamiento en Sobremazas, que se encuentra muy cerca del mismo. Este traslado marca también una especie de giro en el proyecto: me siento ya en condiciones de comenzar a delinear ideas concretas para *p l e b e y a* y para una nueva pieza que está empezando a tomar forma, aunque todavía sin nombre.

Siento entusiasmo. Hay algo que se empieza a condensar lentamente entre todas estas acciones, escrituras, desplazamientos y lecturas. Como si el conjunto de materiales —desde las partituras hasta las mini-acciones— comenzara a sugerir una forma propia.



Ref. 004457-1



11. You are listening to a classic bolero it's being sung by the very best of all artists.

A trio is a group of 3 singers who accompany themselves on guitars.

Usually they play maracas as well, in order to accentuate the rhythm.

12. You are listening now to another bolero, sung by another trio.

"Bolero" is the name given to this sort of romantic song. The development of the bolero can be traced back to the 19th century Italian opera.

But this sort of bolero reached its definitive form only in the 20th century and the families of this century, often marked influenced from the tango, the fox-trot, and various Cuban rhythms.

13. As you hear, boleros were sung not only by trios, but also by soloists.

Originally, like in this instance, "tomb-as-som", a solo singer was accompanied by maracas, guitar, and piano.

"Mariachi" are "trios" consisting of trumpet, violin, guitar, and a couple of other string instruments.

The mariachi underline the boleros' romantic character. In a mariachi's version maracas are not used.

14. However, boleros were originally sung by a soloist who also played the piano and was often accompanied by a violin.

You are listening to a classic example from the abundant repertoire.

The title is "the two daggers" and it's sung by the composer, Manuel Aguilar Lara.

The two daggers, needless to say, are two eyes.

15. But of course, you can also boleros accompanied by lute-like instruments as well as whole orchestra.

GENERAL - 1

General

Solista con mariachi.

El mariachi: la voz del solista es más importante.

El coro de M.A. Muñoz.

El mariachi es estupendo para reforzar el sentimiento romántico, y produce más efectos más variados porque tiene cuerda, viento. A qui desaparecen las maracas, pero la cuerda instrumenta de cuerda marcan el ritmo.

Mariachi de T. Solís muy sofisticada de efectos, incorporando la experiencia de la ciudad (el

GENERAL - 1

General

Solista con mariachis.

El mariachi. La voz del solista es más importante.

El caso de M. A. Huíng.

El mariachi es estupendo para reforzar el sentimiento romántico, y produce más efectos más variados porque tiene cuerdas, viento. Aquí desaparecen las maracas, pero los ~~instrumentos~~ instrumentos de cuerda marcan el ritmo.

Mariachi de T. Solía muy sofisticada de efectos, incorporando la experiencia de la ciudad (el

1) You are listening to a classic bolero; it's being sung ^{by what's} ~~by the~~ ^{considered to be the best trio of all time.} very best trio of all times.

A trio is a group of 3 singers who accompany themselves on guitars.

Usually they play maracas as well, in order to accentuate the rhythm.

2) You are listening now to another bolero, sung by ^{a different} ~~another~~ trio.

'Bolero' is the name given to this sort of romantic song. The ^{history} ~~development~~ of the bolero can be traced back to the XIX century Italian opera.

But this sort of bolero ^{1930s} ~~reached~~ ^{40s} its definitive form ^{after it had been strongly} ~~only~~ in the ^{thirties} ~~thirties~~ and the forties of this century, with marked influence from the tango, the fox-trot, and various Cuban rhythms.

3) As you hear, boleros were sung not only by trios, but also by solists.

^{as in this example} ~~is~~ Usually, like in this instance, (such as now?), a solo singer was accompanied by mariachis. ^{as in this example} ~~is~~ 'Mariachis' are ^{popular musicians who form a popular orchestra to play this kind of music.} ~~a characteristic, popular orchestra~~ comprising trumpets, violins, guitars, and a couple of other string instruments.

The mariachis ^{role} ~~underline~~ the boleros' romantic character.

In a mariachis' version maracas are not used.

4) However, boleros were ~~originally~~ ^{originally} sung by a solist who also played the piano and was often accompanied by a violin.

You are listening to a classic example from the ^{1930s} ~~nineteen~~ thirties:

The title is 'Like two daggers' and it's sung by the composer, ~~himself~~ Agustín Lara.

The two daggers, needless to say, are two eyes.

5) But of course, one can sing boleros accompanied by ^{just a few} ~~other~~ instruments as well as whole orchestras.

Ref. 004457-4-1

Pieza presentada para *plebe ya* - 025

1) You are listening to a classic bolero; it's being sung by what's considered to be the best trio of all time.

A trio is a group of 3 singers who accompany themselves on guitars.

Usually they play maracas as well, in order to accentuate the rhythm.

2) You are listening now to another bolero, sung by a different trio.

'Bolero' is the name given to this sort of romantic song. The history of the bolero can be traced back to XIX century Italian opera.

But this sort of bolero only reached its definitive form in the 1930s and 40s of this century, after it had been strongly influenced by the tango, the fox-trot, and various Cuban rhythms.

3) As you hear, boleros were sung not only by trios, but also by soloists.

Usually, as in this example, a solo singer was accompanied by mariachis.

'Mariachis' are musicians who form a popular orchestra to play this kind of music. They play violins, guitars, and a couple of other string instruments.

The mariachis underline the boleros' romantic character. In a mariachi's version maracas are not used.

4) Originally, boleros were sung by a soloist who also played the piano and was often accompanied by a violin.

You are listening to a classic example from the 1930s.

The title is 'Like two daggers' and it's sung by the composer: Agustín Lara.

The two daggers, needless to say, are two eyes.

5) But of course, one can sing boleros accompanied by just a few instruments as well as whole orchestra.

Traducción:

1) Estás escuchando un bolero clásico; lo está interpretando lo que se considera el mejor trío de todos los tiempos.

Un trío es un grupo de tres cantantes que se acompañan a sí mismos con guitarras. Usualmente también tocan maracas para acentuar el ritmo.

2) Ahora estás escuchando otro bolero, cantado por un trío diferente.

'Bolero' es el nombre que se le da a este tipo de canción romántica.

La historia del bolero puede remontarse a la ópera italiana del siglo XIX.

Pero este tipo de bolero solo alcanzó su forma definitiva en las décadas de 1930 y 1940 de este siglo, después de haber sido fuertemente influenciado por el tango, el fox-trot y varios ritmos cubanos.

3) Como puedes oír, los boleros no eran interpretados solo por tríos, sino también por solistas.

Usualmente, como en este ejemplo, un cantante solista era acompañado por mariachis. 'Mariachis' son músicos que conforman una orquesta popular para interpretar este tipo de música. Tocaban violines, guitarras y un par de otros instrumentos de cuerda.

Los mariachis subrayan el carácter romántico de los boleros. En la versión de mariachis no se usan maracas.

4) Originalmente, los boleros eran interpretados por un solista que también tocaba el piano y que a menudo era acompañado por un violín.

Estás escuchando un ejemplo clásico de los años treinta.

El título es *Como dos puñales* y lo canta el compositor: Agustín Lara.

Los dos puñales, no hace falta decirlo, son dos ojos.

5) Pero, por supuesto, uno también puede cantar boleros acompañado de solo unos pocos instrumentos o incluso de toda una orquesta.

Este texto funciona como un **discurso paratextual**, a medio camino entre la descripción documental, la guía didáctica y la performance sonora. Ulises Carrión no está simplemente informando al oyente, sino que está construyendo un marco de escucha. Lo hace con una precisión que parodia la voz de autoridad pedagógica (similar a la de un documental televisivo o una audio-guía), pero lo articula dentro de un contexto poético y conceptual.

En *Tríos y Boleros* (1983), Carrión no se limita a presentar boleros por el mero goce musical: **la cassette misma es una obra de arte**, en la que el artista problematiza las nociones de autoría, reproducción cultural y sentimentalismo estandarizado. El texto que lo acompaña funciona como un guion sonoro que oscila entre el comentario etnomusicológico y una forma de ironía afectiva: describe las características de los boleros como si fueran datos científicos, pero en realidad está subrayando su dimensión emocional, casi como si se burlara con ternura de la forma en que el amor/deseo se codifica musicalmente.

Al indicar "you are listening to...", Carrión no solo dirige la atención del oyente, sino que activa una **relación entre palabra y sonido**: cada descripción reformula lo que se oye, desestabilizando la experiencia auditiva. A esto se le suma su estrategia habitual de desplazar los formatos (la cassette como soporte artístico, la voz como herramienta crítica, la música popular como material de archivo).

En términos conceptuales, el texto juega con **la noción de archivo afectivo**. El bolero, en tanto género profundamente sentimental y melodramático, se vuelve objeto de análisis, pero no desde la distancia científica, sino desde una cercanía que lo convierte en signo cultural. Carrión desarma la estructura del bolero para mostrar cómo la forma musical modela una sensibilidad latinoamericana, cómo el amor se vuelve código.

En última instancia, la cassette y el texto revelan una preocupación central en el trabajo de Carrión: **la mediación entre lenguaje, soporte y afecto**. Así como en sus obras sobre literatura y escritura cuestiona las formas del libro, aquí el bolero se convierte en un pretexto para explorar cómo se transmite y codifica la emoción, cómo se colectiviza una experiencia íntima a través de formatos populares.



LISTADO DE CANCIONES:

①

Los Panchoz; Miseria (12)
Los Diamantes; La gloria eres tú (9)
Tavier Solís: Arbol sin hojas (3)
Agustín Lara: Como dos puñales (1)
Tulio Taramillo: Plazos traicioneros (19)
Los Panchoz: Dilema (12)
Agustín Lara: Revancha (14)
Agustín Lara: Santa (13)
Agustín Lara: Solamente una vez (17)
Pedro Vargas: Amor de mis amores (17)
Toña la Negra: Veracruz (17)
Los 3 Ases: Delirio (8)
Los 3 Caballeros: El reloj (6)
Los 3 Caballeros: El teléfono (6)
Pedro Infante: Tren sin pasajeros (10)
Trío Huracán: Mil veces mentirosa (9)
Los Panchoz: La ultima copa (15)
Los Galantes: Novia mía, novia mía (4)
Los Panchoz: Una voz (12)
Los Panchoz: Lo Dudo (15)
Los 3 Ases: Lo Dudo (8)
Celia Cruz: Piel Canela (11)

(Tavier Solís: Angelitos negros (18)) NIET GEBRUIKT ⁽²⁾
Los 3 Ases: México (8)
Pedro Infante: Divino tormento (10)
Pedro Infante: Llegaste tarde (10)
Pedro Infante: a la orilla del mar (10)
Tavier Solís: a la orilla del mar (18)
Tavier Solís: Doce campanadas (3)
Los 3 Reyes: Decídete (7)
Los Duendes: Decídete (2)
Trío San Juan: Amor qué malo eres (7)
Hermanas Aguila: Humanidad (16)
(Los Caminantes: Ella (4)) NIET GEBRUIKT
Los Panchoz: Siete ~~no~~ notas de amor (15)
Los Santos: Tacaranda (4)
Los 3 Caballeros: La Barca (6)
Olimpo Cárdenas: Delincuente (20)
Los Panchoz: Caminemos (15)

Listado completo de canciones:

1. **Los Panchos** – *Miseria* (12)
2. **Los Diamantes** – *La gloria eres tú* (9)
3. **Javier Solís** – *Árbol sin hojas* (3)
4. **Agustín Lara** – *Como dos puñales* (1)
5. **Julio Jaramillo** – *Plazos traicioneros* (19)
6. **Los Panchos** – *Dilema* (12)
7. **Agustín Lara** – *Revancha* (14)
8. **Agustín Lara** – *Santa* (13)
9. **Agustín Lara** – *Solamente una vez* (17)
10. **Pedro Vargas** – *Amor de mis amores* (17)
11. **Toña la Negra** – *Veracruz* (17)
12. **Los 3 Ases** – *Delirio* (8)
13. **Los 3 Caballeros** – *El reloj* (6)
14. **Los 3 Caballeros** – *El teléfono* (6)
15. **Pedro Infante** – *Tren sin pasajeros* (10)
16. **Trío Huracán** – *Mil veces mentirosa* (9)
17. **Los Panchos** – *La última copa* (15)
18. **Los Galantes** – *Novia mía, novia mía* (4)
19. **Los Panchos** – *Una voz* (12)
20. **Los Panchos** – *Lo Dudo* (15)
21. **Los 3 Ases** – *Lo Dudo* (8)
22. **Celia Cruz** – *Piel canela* (11)

23. **Javier Solís** – *Angelitos negros* (18) – NIET GEBRUIKT
24. **Los 3 Ases** – *México* (8)
25. **Pedro Infante** – *Divino tormento* (10)
26. **Pedro Infante** – *Llegaste tarde* (10)
27. **Pedro Infante** – *A la orilla del mar* (10)
28. **Javier Solís** – *A la orilla del mar* (18)
29. **Javier Solís** – *Doce campanadas* (3)
30. **Los 3 Reyes** – *Decídete* (7)
31. **Los Duendes** – *Decídete* (2)
32. **Trío San Juan** – *Amor qué malo eres* (7)
33. **Hermanas Águila** – *Humanidad* (16)
34. **Los Caminantes** – *Ella* (4) – NIET GEBRUIKT 8
35. **Los Panchos** – *Siete notas de amor* (15)
36. **Los Santos** – *Jacaranda* (4)
37. **Los 3 Caballeros** – *La Barca* (6)
38. **Olimpo Cárdenas** – *Delincuente* (20)
39. **Los Panchos** – *Caminemos* (15)

Día 7: 28 de julio de 2025

Hoy he realizado el traslado de Etxola al *Espacio 2* de Azala, donde me instalaré durante al menos dos semanas. Este nuevo emplazamiento me proporciona todo lo necesario para alojarme y trabajar con mayor continuidad y focalización en el sonido. El cambio, aunque logísticamente exigente, ha sido fluido: entre recoger mis cosas, volver a instalarme y reconfigurar el pequeño ecosistema de trabajo, el día ha transcurrido sin margen para demasiadas otras tareas.

Buena parte de la jornada la he dedicado a preparar el viaje de mañana al Archivo Lafuente en Santander. He coordinado con Blanca los detalles del alojamiento en Sobremazas, muy próximo al archivo, y he dejado lista tanto la maleta como la mochila con el material necesario para la consulta y el trabajo allí. Aunque no he podido avanzar con la investigación como otros días, este tipo de movimientos también forma parte sustancial del proceso: reorganizar tiempos, espacios y disposiciones mentales.

A pesar de la intensidad del día, me siento bien. El entorno de Azala —en particular este *Espacio 2* que ahora habito— favorece una concentración serena y me ofrece un ámbito propicio para la investigación y la creación. Aunque esta semana estaré en Santander, ya tengo el deseo de regresar y continuar trabajando en la sala de ensayo.

Este tránsito entre lugares y ritmos, lejos de fragmentar el trabajo, lo enriquece: me hace consciente de los desplazamientos como parte de la metodología, algo muy afín a la lógica de deriva que también está presente en muchas prácticas del Arte Sonoro y, más específicamente, en el universo expandido de Ulises Carrión.

Además, hoy también he preparado el coche para el viaje: he rellenado el depósito de agua de los limpiaparabrisas, limpiado los cristales, revisado que todo esté en correcto estado y listo para salir. Mañana saldré hacia Santander sobre las 8:30h; durante el trayecto tendré que repostar gasolina 95. Es un coche que consume poco y, según me han indicado en la última revisión de la ITV, emite humos muy poco contaminantes. Me propongo hacer el trayecto con calma, sin prisas.

Ya he quedado con Ana en el Archivo; me ha facilitado su contacto por WhatsApp, ya que el sistema de correo electrónico del Archivo ha caído. En principio, llegaré allí hacia las 11:00h y a partir de ese momento comenzará la consulta del material.

Diario de viaje (versión Ulises Carrión):

29 de julio – 1 de agosto

Un trayecto mínimo, una escritura del desplazamiento

Lunes por la mañana. Cambio de lugar.

He dejado la Etxola. Me he instalado en el *Espacio 2* de Azala. Aquí tengo lo necesario. Aquí tengo lo suficiente. Cama, mesa, cocina, ducha, silencio. He recogido mis cosas. He vuelto a instalarlas. He preparado el viaje: Santander, Archivo Lafuente. He hablado con Blanca sobre el alojamiento en Sobremazas. He preparado mochila, maleta. He preparado también el coche: he limpiado los cristales, he echado agua a los limpias, he comprobado niveles. Todo está en

orden. El coche consume poco. Los humos, dicen en la ITV, casi no contaminan. Mañana salgo temprano. A las 8:30h.

Martes 29 de julio. Desplazamiento.

Salgo de Azala.

8:30. Conduzco.

Son 166 kilómetros hasta Santander.

Tiempo estimado: 1h 50min.

Trayecto fluido. Carreteras limpias.

Reposto gasolina 95. Lo justo. Lo necesario.

Gasto contenido. Consumo medido.

Cuerpo dentro de máquina. Máquina dentro del paisaje.

Llego a Santander alrededor de las 11:00.

Ana me espera en el Archivo. Ya no funcionan los correos. Nos comunicamos por WhatsApp. El sistema ha caído. Uno más. Ella me da acceso. Comienzo a mirar.

A mediodía: como algo. Algo simple.

A las 15:00 me traslado a Sobremazas.

Distancia: 19 kilómetros. Tiempo: 20 minutos.

Subo. Bajo. Me registro. Me instalo.

Por la tarde: descanso. Miro lo que he recogido. Planeo. Subrayo. Respiro.

Miércoles y jueves. Ritmo.

Desde Sobremazas al Archivo.

Cada día lo mismo.

Salida: 8:30.

Llegada: 9:00.

Consulta, lectura, escaneo.

Archivo = territorio = discurso materializado.

Retorno: 15:00.

Noche: notas, grabadora, lluvia.

Kilómetros ida y vuelta: 38 por día.

2 días: 76 kilómetros.

Viernes 1 de agosto. Retorno.

Última jornada en el Archivo.

Última mirada a los papeles.

Último saludo a Ana.

Archivo, cerrado.

Como.

Vuelvo al coche.

Salida: 13:00.

Santander → Azala: 166 kilómetros.

1h 50min.

Trayecto inverso.

Reverso del camino.
Recuerdo lo leído, lo escuchado.

16:00.
Llegada a Azala.
Silencio.

Notas logísticas del trayecto

Día	Origen	Destino	Distancia aprox.	Tiempo aprox.	Comentarios
29 julio	Azala (Lasierra)	Archivo Lafuente (Santander)	166 km	1 h 50 min	Salida 8:30 h. Llegada prevista: 11:00 h.
	Archivo Lafuente	Sobremazas	19 km	20 min	Registro en el alojamiento en Sobremazas.
30 julio	Sobremazas	Archivo Lafuente (ida y vuelta)	38 km (19x2)	40 min aprox.	Consulta diaria en el archivo.
31 julio	Sobremazas	Archivo Lafuente (ida y vuelta)	38 km	40 min	Consulta en el archivo.
	Sobremazas	Supermercado (zona Santander)	~10 km (estimado)	~15 min ida	Compra de víveres.
1 agosto	Sobremazas	Archivo Lafuente (Santander)	19 km	20 min	Última visita al archivo.
	Archivo Lafuente	Azala (Lasierra)	166 km	1 h 50 min	Regreso a Azala. Llegada estimada: 16:00 h.

Totales aproximados

- **Distancia total:** ~456 km
- **Tiempo total en ruta:** ~7 h 15 min
- **Gasolina 95** – Coche de bajo consumo, humos poco contaminantes (ITV)
- **Coste estimado en carburante:** entre **25 y 30 euros**
- Estilo de conducción: tranquila
- Comunicación con Ana (Archivo): no-lineal vía **WhatsApp**, debido a caída del sistema de correo del Archivo.

Epílogo breve

Cada desplazamiento es una frase.
Cada kilómetro, una palabra.
Escribir es moverse.
Moverse es escribir.

1. Contexto y filosofía del bolero según Iris M. Zavala

Iris M. Zavala expone el bolero como un género que articula la historia sentimental y social de Latinoamérica. En una entrevista sobre su obra, afirmó: *“El bolero es nuestra historia sentimental, es nuestra historia sexual... un vínculo social porque está unido al baile”* Academia+9barcelonareview.com+9pavelgranados.blogspot.com+9. Su enfoque no es puramente musical, sino una semiótica del deseo que involucra el cuerpo, el lenguaje y la co-presencia de géneros culturales.

En su ensayo, sostiene que el bolero instaura una tensión modernista: un lenguaje emocional altamente codificado que busca efecto antes que verdad, impregnado de retórica de seducción: *“el intérprete es, como todo seductor, actor. Solo importa el efecto de las palabras de bolero”* Wikipedia.

Citas clave:

- Zavala presenta el bolero como discurso emocional altamente cargado y estéticamente moderno: *“...canto del deseo”* donde desea cuestionar “cuánta verdad puede tolerar un ser humano” WikipediaEnsayistas.

2. Modos de composición del bolero: estructura y estilización

Según investigaciones musicológicas y la interpretación de Zavala, el bolero clásico se compone así:

- **Métrica y ritmo:** estructurado en compás binario (4/4), con síncopas derivadas del son y la trova cubana Wikipedia+7Wikipedia+7Ensayistas+7.
- **Suspenseo dramático:** repetición de frases como “siempre” o “nunca”, escalando la intensidad emocional.
- **Estética vocal:** predominan voces femeninas y masculinas expresivas con ornamentaciones melódicas que subrayan la emocionalidad narrativa (“voz que cuenta el drama del deseo”, según Zavala).
- **Subgéneros:** desde bolero-trío tradicional hasta variantes rancheras o jazzísticas con instrumentaciones más orquestales.

3. Confluencias entre Zavala y Carrión: archivo y afecto

Ulises Carrión produce *Tríos y boleros* (1983), una obra radial/artística donde selecciona literalmente un repertorio de boleros populares y lo convierte en archivo performativo: una narrativa sonora sin acompañamiento instrumental propio [pavelgranados.blogspot.comMuseoReina Sofía+5jonathanahill.cdn.bibliopolis.com+5JONATHAN A. HILL, BOOKSELLER, INC.+5](http://pavelgranados.blogspot.comMuseoReinaSofia+5jonathanahill.cdn.bibliopolis.com+5JONATHAN A. HILL, BOOKSELLER, INC.+5).

Puntos de convergencia:

3.1 Archivo afectivo vs saber sentimental

Ambos autores conciben el bolero como dispositivo de memoria emocional colectiva: Zavala como teórica del deseo, Carrión como curador sensible que lo re-construye performativamente.

3.2 Repetición y acumulación intensiva

Carrión elige múltiples títulos, numerados, repetidos, algunos tachados (*NIET GEBRUIKT*), evidenciando un gesto de archivo emocional que vibra con la estética de repetición dramática del bolero según Zavala.

3.3 Del bolero al concepto performativo

En su obra, Carrión transforma las canciones en esculturas textuales interpretadas o leídas. Así, la voz narrativa del bolero (decir, declamar, recordar) se convierte en partitura conceptual: *Tríos & Boleros narrates the history of the bolero ... defining the classic form and origins*
jonathanahill.cdn.bibliopolis.com+2JONATHAN A. HILL, BOOKSELLER, INC.+2jonathanahill.cdn.bibliopolis.com+2.

4. Citas y ejemplos de *Tríos y boleros*

- Carrión produce programas radiales donde “narra la historia del bolero... identifica los orígenes y los intérpretes más importantes”
Ensayistas+4JONATHAN A. HILL, BOOKSELLER, INC.+4pavelgranados.blogspot.com+4.
- Presentado por VPRO como *Art on the Radio / Radio as Art* en 1984, enfatiza la radio como espacio creativo, transformando al oyente en testigo activo del archivo y su potencia afectiva
jonathanahill.cdn.bibliopolis.com+1JONATHAN A. HILL, BOOKSELLER, INC.+1.

5. Síntesis académica

Zavala posiciona el bolero como un género discursivo de deseo y drama emocional colectivo, con raíces literarias y retóricas. Carrión, por su parte, reinterpretó ese material como un archivo performativo: lo convirtió en gesto, partitura textual, experiencia sonora crítica. En su selección (los boleros listados y numerados), Carrión construye un campo afectivo performativo que dialoga directamente con la poética del bolero señalada por Zavala: intensidad emocional, repetición, cuerpo sujeto a la memoria sonora.

Así, el archivo de Carrión no es mero repertorio, sino un gesto de escucha y reinterpretación crítica del imaginario del bolero. El bucle entre teoría (Zavala) y práctica (Carrión) revela una poética expandida: donde el deseo cultural se convierte en estructura conceptual.



Días del 8 al 13: fechas 29, 30, 31 de julio al 1, 2 y 3 de agosto de 2025

Durante este período, específicamente entre el 29 y el 31 de julio y el 1 de agosto de 2025, realicé una estancia de investigación en el Archivo Lafuente, ubicado en Heras (Santander). Este espacio documental me permitió acceder y profundizar en la obra del artista y teórico mexicano Ulises Carrión, en el marco de mi residencia artística en Azala. Mi interés principal se centró en su producción radiofónica, con especial atención a la pieza titulada *Tríos y Boleros*. La escuché, también, por primera vez.

Esta obra fue emitida el 19 de junio de 1983 desde la ciudad de Hilversum, en los Países Bajos, a través de la emisora VPRO. En ella, Carrión propone un recorrido sonoro y documental que explora los orígenes y el desarrollo histórico de los tríos y boleros, géneros emblemáticos de la música popular latinoamericana. La duración aproximada de esta emisión es de una hora, durante la cual el artista realiza un ejercicio de arqueología sonora que rastrea, desde una perspectiva personal y crítica, las raíces culturales y la evolución de esta corriente musical.

El estudio directo de esta pieza en el Archivo Lafuente ha sido fundamental para comprender no solo la especificidad formal y estética del trabajo radiofónico de Carrión, sino también para contextualizarlo dentro de su trayectoria artística y su interés en los medios y formatos experimentales.

Ulises Carrión canta boleros: estructuras sentimentales y estrategias culturales

Cara A. En holandés: la distancia.

Cara B. En inglés: la traducción.

En el centro: el bolero.

En el papel: una estructura.

En la cinta: un gesto de amor.

Ulises Carrión no creía en el género de amor romántico, pero lo estructuraba. Lo repetía. Lo grababa. Y esa repetición –como el estribillo en un bolero, como el *loop* en un trío– se convirtió en su forma más radical de afecto: no la confesión, sino la disposición; no la emoción, sino su montaje.

Tríos y Boleros (1984) es, en apariencia, una cinta de audio bifronte: en la cara A, una emisión radial en holandés; en la cara B, esa misma emisión en inglés. Pero no es una simple traducción. No hay duplicación posible sin transformación. No hay eco sin desplazamiento. El Ulises Carrión que habla en inglés no es el mismo que habla en holandés. Cambia el tono, el ritmo, la acentuación. Y, sin embargo, ambos son él. O, mejor dicho: ambos son *una estructura* que se llama Ulises Carrión.

Este trabajo, como tantos otros en su producción artística, es una operación de apropiación afectiva. No es el bolero como género lo que le interesa, sino como *dispositivo cultural*. El bolero no es un estilo: es una *estructura emocional*. Su textura radica en la repetición, en el lugar que ocupa el sujeto dentro de una red de enunciados que son siempre casi los mismos. El bolero no se canta para decir algo nuevo, sino para decir lo mismo de nuevo. Por eso es irresistible.

Estructura sentimental

La carrera de Carrión comenzó en el terreno de la literatura, en México. Fue escritor, poeta, académico. Pero pronto dejó de creer en el valor intrínseco del lenguaje como medio expresivo. Su tránsito hacia Europa, hacia Leeds, fue también un tránsito hacia la despersonalización. “Los personajes no son lo que dicen ser”, escribiría más tarde. “Son lo que su función dentro de la estructura nos dice que son.” ¿Qué función cumple, entonces, el yo en un bolero?

Carrión responde con un gesto: *Black Tony*. Así traduce en su guion el nombre de Toña La Negra, mítica bolerista veracruzana. La traducción no es literal, sino estructural: conserva el ritmo, el código, el peso cultural. No se trata de respetar la originalidad, sino de encontrar su lugar en otra lengua, en otro sistema de signos. Carrión, desde su máquina de escribir, no escribe como autor, sino como montador. Las fichas que elabora para cada canción, el guion entero del programa, son piezas en sí mismas y con entidad propia. Son partituras.

Y en esa repetición –como en el estructuralismo que lo sedujo– no hay espacio para la subjetividad. Hay amor, sí. Pero es amor por las estructuras del lenguaje.

Del libro a la cassette: nuevas estrategias culturales

Aunque su figura ha sido ampliamente reconocida en el ámbito del libro de artista, es fundamental insistir: Ulises Carrión fue, ante todo, un estratega cultural. El manifiesto *El nuevo arte de hacer libros* (1975) es solo una parte de su operación general. También lo fue la librería/galería *Other Books and So*, que entendía como *sistema de distribución* más que como espacio expositivo. Y también lo es *Tríos y Boleros*, que no es simplemente una pieza sonora, sino una intervención en la economía afectiva de la cultura popular latinoamericana.

Este proyecto no surge *a pesar* del bolero, sino *desde* él. Carrión entiende que la canción romántica funciona como un archivo colectivo vivo de sentimientos codificados. Y si el archivo es legible, también es manipulable. De ahí la importancia de su trabajo de investigación: fichas, transcripciones, traducciones, listas. Todo ello es parte del dispositivo.

Como en sus obras de *copy art* o *mail art*, aquí también se pone en marcha una lógica de circulación. La cinta no se agota en su contenido, sino que propone un modelo: una manera de abordar los géneros populares como sistemas simbólicos, donde el placer y la repetición son parte de una política del lenguaje.

La muerte del autor como bolero

La figura del autor, que Carrión declara muerta, no desaparece del todo: se transforma. Ya no es genio creador, sino operador cultural. No inventa; ensambla. No expresa; reconfigura. En su manifiesto *Why Plagiarisms?* (1973), Carrión argumenta que el plagio es un acto de amor. Que re-hacer es leer. Que versionar es hacer visible lo que ya estaba ahí. Este pensamiento resuena con fuerza en *Tríos y Boleros*: el bolero no es original, sino originario. Es una matriz.

Y, en esa matriz, lo que se canta no es tanto un sentimiento como su codificación. “Te extraño”, dice la canción. “Me haces falta”, repite. Y al repetirlo, ya no somos nosotros quienes hablamos: es la estructura la que habla por nosotros. Ese es el gesto de Carrión. Una renuncia a la propiedad del decir, a favor de la transmisión del decir. Una poética del re-envío.

Todo pertenece a todos (incluido el bolero)

Carrión anticipó un mundo donde la apropiación ya no es escándalo, sino método. *Tríos y Boleros* es, en este sentido, una obra radicalmente contemporánea. Dialoga con las prácticas actuales del re-mix, el *reenactment*, el karaoke, el *meme*, el *loop*, el archivo. Nos invita a escuchar el bolero no como un relicario emocional, sino como un sistema vivo. Y nos recuerda que la cultura no se hereda: se recita.

En la época del amor como consumo, Carrión propone el amor como traducción. En la época del artista como marca, Carrión propone el artista como *función estructural*.

Y en la época del archivo como fetiche, Carrión propone el archivo como bolero:

una cinta que gira
una voz que vuelve
un amor que se repite

Grandes Monstruos

Hoy en día, muchos se preguntan qué habría hecho Ulises Carrión ante los medios digitales del siglo XXI. Esta pregunta es completamente inútil. Sin embargo, es comprensible, incluso casi lógica, si consideramos que Carrión emprendió constantemente nuevos caminos mientras investigaba sus medios y conceptos. En este sentido, puede considerarse uno de los pioneros de las tendencias actuales que expanden el arte hacia cualquier forma de apropiación digital. Pero, ¿realmente el mundo del arte está alcanzando los conceptos, formas y técnicas que Carrión exploró hace ya varias décadas? Muchos hechos, sin embargo, parecen contradecir esta posibilidad.

Las múltiples preocupaciones artísticas de Carrión tienen varias motivaciones. Una podría ser simplemente su curiosidad por todo tipo de formas artísticas innovadoras, lo que lo llevaba a buscar en todas las direcciones posibles para escoger la forma de arte que mejor correspondiera a una idea. Más importante quizá es que su apertura a la diversidad de conceptos, métodos y formas le impidió correr el riesgo de estancarse. Antes de que un proyecto pudiera desarrollar alguna osificación o rigidez, ya había saltado a otra cosa —el arte postal, por ejemplo, que consideraba “parte de la guerra de guerrillas contra el ‘gran monstruo’, que vive ‘detrás de la puerta de un castillo.’” No sabía exactamente cómo definir a los “monstruos”, según escribió. Suponiendo que esto se aplique a cualquier gobernante de cualquier sistema poderoso, su corsé de directrices siempre cambiantes e impredecibles es a menudo intangible y difícil de percibir. En particular, los castillos de hoy controlan nuestro conocimiento y actitudes mediante regulaciones y gobernanza anónimas.

Castillos Digitales

Extender el arte hacia el *re-mix* de todo en Internet mediante el uso de técnicas digitales fácilmente accesibles, y difundir las creaciones nuevamente a través de la red, parece cumplir exactamente las intenciones de Carrión. Es una idea impactante saltarse los sistemas artísticos estancados y elitistas con sus mecanismos de mercado y sus síndromes de celebridad, gracias a Internet, que parece asegurar conectividad, alcance global, multimedialidad, interactividad, independencia, soberanía e igualdad. El problema es que la utopía de un mundo digital igualitario, una peculiar segunda realidad que alberga estos valores, funcionó solo mientras pioneros desorganizados la usaron. Después de que poderosos gigantes corporativos y estatales despertaron, construyeron un castillo fortificado con el sistema de control más rígido jamás visto. Bajo su línea tétrica de tecnología informática “sin costo,” algoritmos invisibles rastrean cada paso de los usuarios para explotación gubernamental y comercial. Todas las actividades, por nutritivas y placenteras que puedan ser para sus creadores, son igualmente beneficiosas para los ‘monstruos’. Usar la rígida preconfiguración de los programas informáticos significa no solo aceptar la limitación a parámetros técnicos y estéticos, sino también multiplicar las estructuras de sus proveedores.

Me parece que la suposición de Carrión, de que “la mayoría de los artistas y el público parecen haberse perdido en el juego,” aplica especialmente a muchas personas de la ‘generación *re-mix*’. De lo contrario, no pensarían que participar en la compulsión a la hiperconectividad mediante una concentración acelerada y constante de *posts*, *re-posts*, *shares*, *re-shares*, *blogs*, *re-blogs*, mezclas,

remezclas, creaciones, recreaciones, usos y re-usos pueda llamarse arte. A menos que confundan el arte con un bullicio hiperactivo en torno a un repertorio prevaleciente.

Veamos algunos ejemplos del reciclaje de la obra de Ulises Carrión. No todos existen exclusivamente como obras digitalizadas, pero la computadora se utiliza siempre, al menos en alguna etapa de creación, presentación o distribución. El autorretrato con ojos velados por papel, de 1979, parece haber impresionado particularmente a los nuevos apropiacionistas; en cualquier caso, el modelo ha servido para numerosas formas de explotación, desde copias exactas de dibujo hasta recreaciones. Otro ejemplo es el artista mexicano Israel Martínez, quien recientemente subió a Internet no la versión original del programa radial de Carrión *Trios & Boleros*, sino su propia reconstrucción del mismo. Y el libro de Michalis Pichler, *Some More Sonnet(s)*, hace un casi re-uso de la utilización que Carrión hizo del soneto de Rossetti (s.a.). Absorbe la estrategia de Carrión y la transfiere mayormente a los efectos tipográficos de los programas informáticos modernos. En el libro impreso analógico, leemos, por ejemplo, sobre un *Soneto Times New Roman*, un *Soneto Enviado por Email*, un *Soneto Alineado a la Izquierda*, un *Soneto Alineado a la Derecha*, un *Soneto Centrado*, un *Soneto en Raster*, etc. Con ello estamos frente a una copia perfecta del concepto de Carrión sobre la visualización de los procesos de lectura y los mecanismos y modos de funcionamiento de los códigos mínimos del lenguaje.

Se podría interpretar estas apropiaciones como un espejo de las formas artísticas y conceptos de la obra de Carrión, para dar visibilidad a aspectos hasta ahora ignorados de sus mitos o de los actuales. En ese sentido, mirar hacia atrás sería una manera de avanzar. El problema es que no añaden ningún aspecto sustancial a los originales, solo absorben y regurgitan el contenido. Tal vez sean una fuente segura de consuelo para la identificación de sus creadores, expuestos a la falta de raíces del entorno actual de cambio permanente. Pero, al repetir no solo el pasado sino también una práctica común que se ha vuelto una tendencia fatigante, pierden toda fuerza y fascinación.

Ulises Carrión entendía sus obras y teorías en términos de su naturaleza transitoria, que evolucionan con el tiempo. Como criaturas vivas (*archivo vivo*), “crecen, se reproducen, cambian de color, enferman y finalmente mueren.” Con un sentido sensible y crítico hacia las convenciones solidificadas, cánones y rituales ideológicos, dio despedidas permanentes a los procedimientos y productos repetitivos antes de quedar atrapado en ellos. Por eso no tuvo problema en distanciarse fácilmente de su manifiesto sobre el plagio cinco años después: “Probablemente fui demasiado entusiasta con mi reciente libertad para usar textos de otras personas.” Sobre los libros de artista, que reconoció después de algunos años como productos rancios, dijo sin ningún lamento: “No siento pena de que los libros desaparezcan.” Su arte demostró que abandonar y renunciar es quizá uno de los requerimientos más fundamentales para anticipar las insidiosas políticas de los monstruos. Mantener distancia a cualquier sistema establecido, en particular al sistema artístico establecido con sus rituales de reconocimiento, bendiciones y estrategias financieras, formaba parte de ello. En cambio, asumió el riesgo de ser marginado o, para ser más preciso, ignorado. Ese fue el secreto que le permitió entrar tan profundamente y rigurosamente como fuera posible en cada ámbito de sus esfuerzos intransigentes en el aquí y ahora de su época, para abandonarlos sin miedo tan pronto su obra estaba concluida. En el futuro,

también, esto podría ser un modelo que plantea una alternativa a la falsa dicotomía entre la tendencia a reciclarlo todo, por un lado, y el imperativo actual de transformación permanente, por otro.

FIN DE LA CARA B

Rebobine, si desea escuchar de nuevo.

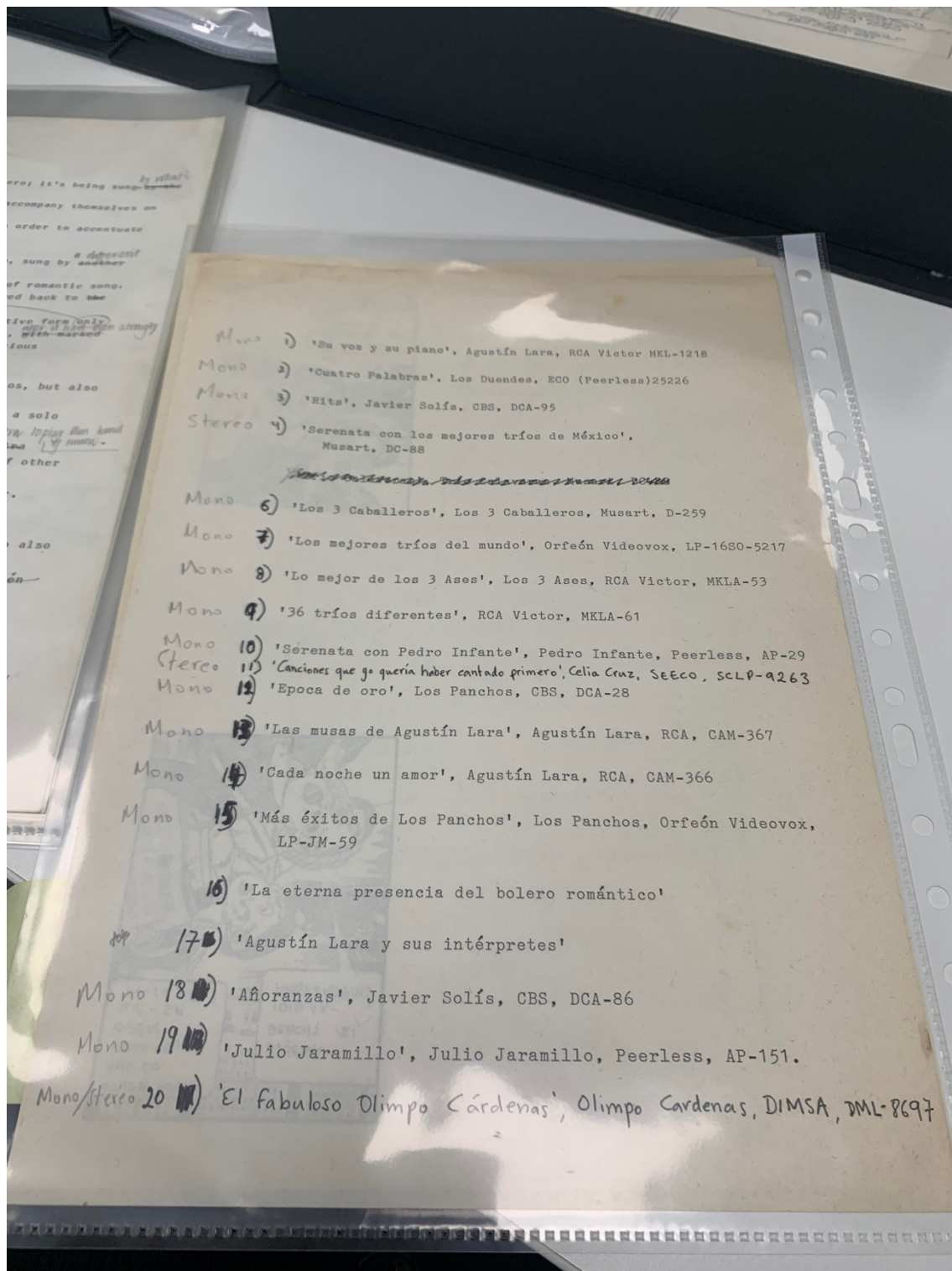


Foto "robada" 1, no se puede compartir.

CONCHITA - 1

no género definido.

"romántica" se aplica a todo lo que
sea temática que "género"

música romántica del siglo XIX, antecedente.

El origen italiano, el tema: sentimental.

en los 20: el tango y el fox-trot.

→ la ocupación melódica mexicana.

Foto "robada" 2, no se puede compartir.

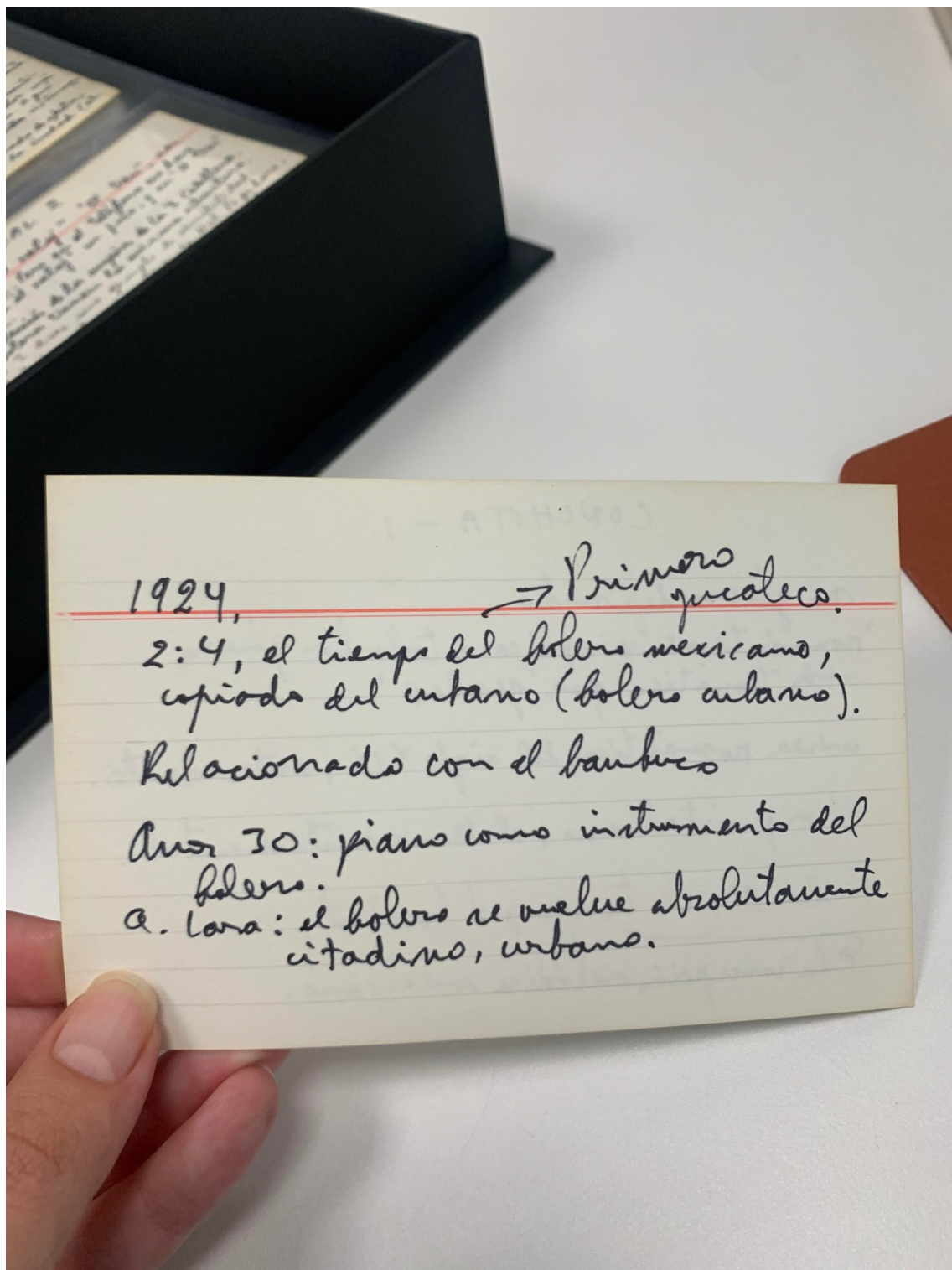


Foto "robada" 3, no se puede compartir.



Foto de mis guantes de investigadora 😊 se puede compartir 😊

Día 14: 4 de agosto de 2025

Hoy me he levantado bien. Tranquila. Con esa serenidad que aparece a veces sin previo aviso y que te acompaña un rato largo. He estado revisando algunos correos de María Salgado, sobre todo vinculados a la bibliografía que propone para *p l e b e y α*. No he podido mirar todos los materiales con calma, porque estoy bastante enfrascada en lo mío, en la residencia, en ese tiempo concentrado que se vuelve denso y ligero a la vez. Pero entre todo lo que ha propuesto, ya he pedido en tienda un libro que sí o sí quiero leer ya: Sara Gallardo, *Eisejuaz*, 1971, en la edición de Malas Tierras (2024).

Este libro *sí* es una novela, y parece escrita para el verano, para esta brutalidad de calor. Es una barbaridad verbal, ficcional, escrita con una fuerza que estuvo mucho tiempo escondida, sumergida, y que ahora quienes la descubren se la van pasando casi en secreto, boca a boca, sin dar crédito. No es muy larga, y ocupará las dos primeras noches de conversación de *p l e b e y α*, dice María Salgado.

También me gustaría asomarme un poco a la poesía completa de San Juan de la Cruz. Es verdad que suena a muchísimo —y lo es— aunque ocupe bien pocas páginas. Es uno de esos cuerpos de texto que condensan más de lo que dicen, y que suenan adentro de formas insospechadas. No sé cuánto tiempo podré dedicarle, pero quiero al menos abrir la puerta a esa cadencia, a esa oscuridad iluminada.

Además, he hojeado por encima *El Momento analírico* (Akal, 2023), un texto largo, muy completo, pero que según dicen, si consigues entrar, te arrastra. María dijo que no cree que vuelva a escribir ni a investigar del modo en que lo hizo en ese libro, pero que muchas de las ideas que hoy puede pensar se articulan ahí, y por eso le parece justo partir desde ese lugar. Me gustaría intentar sobre todo con el capítulo 1. Si eso fluye, quizá el 5 y el 9, que recomiendan también.

Otro texto que me ha llamado la atención es "Del habla a la escritura, de la escritura al habla" (*Re-visiones*, 2017). Es más sencillo que el capítulo 1 de *El momento analírico*, y dice algo muy relacionado, pero hablando del Seminario Euraca y de dos películas del llamado cine quinquí, así que tiene ese toque más sexy, más visual, más directo.

Porque no lo conocía: Euraca es un seminario de pensamiento alrededor del lenguaje y las crisis del presente, en activo en Madrid desde 2012. Funciona como colectivo asambleario, con programas de estudio abiertos a quien quiera venir y leer, además de editar una revista, organizar lecturas y otras actividades. Varias euracas están implicadas en las sesiones nocturnas de *plebeya*, por lo que este archivo de materiales y experiencias es clave. La web <https://seminarioeuraca.wordpress.com> funciona como biblioteca de PDFs —rica en el sentido de lujosa y en el de tener mucho valor textual—: hay ahí materiales muy valiosos.

Por otro lado, esta tarde empiezo a sonar. Estoy empezando a ser más constante en el trabajo directo con el sonido. Me llegan nuevas ideas, con nitidez. Y quiero ir poniéndolas en práctica, sin demasiada demora. La escucha empieza a funcionar también como forma de escritura. Me alegra notar esa pulsación poco a poco.

Día 15: 5 de agosto de 2025

Hoy el día ha comenzado muy temprano. He abierto los ojos con la intuición de que el sonido precede a la forma, que el oído despierta antes que la mirada. Antes de cualquier gesto físico, me he dedicado a escuchar. Escuchar todos los sonidos del mundo. No es una hipérbole, sino una forma de habitar el presente desde una sensibilidad expandida. Este concepto, “todos los sonidos del mundo”, lo tomo prestado de ciertas prácticas de la ecología acústica —especialmente de R. Murray Schafer y su noción del *soundscape*— pero también de una sensibilidad más lírica, casi poética, que encuentra resonancia en las prácticas Fluxus y en las derivas sonoras de artistas como Christina Kubisch o Akio Suzuki. Escuchar todos los sonidos del mundo implica recibir el espacio en su totalidad, en su densidad atmosférica, sin filtros ni jerarquías. Hay armonía ahí fuera. Es un ejercicio de disponibilidad y de apertura perceptiva, una forma de calentar los motores no sólo del cuerpo, sino de la conciencia del estar.

Tras esa apertura matutina, he salido en coche hacia Nanclares de la Oca. He ido al Eroski City que se encuentra allí, en busca de algunas cosas necesarias para continuar con la semana. Desde Azala, en Lasierra, hay una distancia de aproximadamente 18 kilómetros. He recordado en el trayecto a Ulises Carrión y su noción de desplazamiento como acto poético: si tomamos 18 kilómetros como unidad de medida afectiva, podríamos decir que he atravesado 18 unidades de pensamiento, o 18 paisajes interiores en dirección a la cotidianidad más brutal —un supermercado— convertido, sin embargo, en un escenario de lectura performativa de lo diario. Carrión diría quizás que cada estante del Eroski contiene signos disponibles para una reescritura de la experiencia, creo yo. Comprar pan puede ser una forma de teoría. Elegir un yogur.

A mi regreso, ya más despierta y abastecida, he retomado el trabajo en el *Espacio 2* de Azala. Este espacio, amplio y versátil, se convierte día a día en una extensión de mis preguntas. Hoy no sólo he trabajado con el sonido, sino con la disposición física de los elementos con los que voy a accionar ese sonido en directo: la mesa, los altavoces, las pequeñas máquinas, los cables, los soportes. Me interesa pensar la disposición como redistribución espacial. Es decir: cómo se disponen los elementos para activar no sólo una escucha, sino también una forma de ensamblar pocas capas de “algo”. Cada posición espacial conlleva una modulación sonora distinta, pero también un modo distinto de relatar y de activar lo sensible.

He probado diferentes configuraciones, aprovechando la amplitud del *Espacio 2*. Algunas más frontales, otras más envolventes, incluso una disposición en diagonal, poco ortodoxa, pero sugerente. Ensayar estas disposiciones es también una forma de ensayo de lo que está por venir. La espacialidad es ya composición.

Por la tarde he continuado componiendo la pieza que presentaré en *p l e b e y a*, un “piezón” sonoro de unos 30 a 40 minutos que busca dar forma audible a las investigaciones que vengo desarrollando aquí, en Azala, estos días. No es una pieza cerrada, sino un campo de fuerzas en movimiento. Una parte del trabajo se manifiesta en el hacer compositivo, otra parte se aloja en el pensamiento que lo envuelve y que se condensa en gestos, en decisiones, en omisiones.

Esta semana se está volviendo eso: un mapa móvil de resonancias, de memorias dispuestas en el espacio, de ensayos sobre la escucha. Y en ese mapa, el día de hoy ha sido una unidad significativa. El tiempo pasa muy deprisa, deprisa.



Sigo mis experimentos con las pelotas de ping pong. Suenan muy bien en estos suelos de madera: ligeras, secas, casi cómicas, pero con una precisión tímbrica que se amplifica en la resonancia del espacio.



Escuchar los sonidos del mundo: una genealogía estética y política de la atención auditiva

La noción de *escuchar los sonidos del mundo* no remite únicamente a una práctica estética o perceptiva, sino que se inscribe dentro de un giro epistemológico en la manera en que concebimos la escucha, el entorno sonoro y la relación entre arte, política y experiencia. Este gesto, que podría parecer simple o incluso banal, ha sido activado con fuerza por artistas, compositores, filósofos y pensadores desde mediados del siglo XX, especialmente en el cruce entre la música experimental, la ecología acústica y el arte conceptual.

1. John Cage y la apertura hacia lo sonoro

Una de las figuras clave en esta genealogía es **John Cage**, quien desde los años cuarenta y especialmente a partir de su obra *4'33"* (1952), propuso una radical reapertura de la escucha. En esta pieza paradigmática, el intérprete no ejecuta nota alguna, y el acontecimiento musical deviene precisamente en la experiencia de los sonidos del entorno, del lugar, del tiempo presente. Cage, influido por el pensamiento zen y por su estudio con Arnold Schoenberg, busca descentrar el rol autorial del compositor e invita al oyente a **escuchar el mundo tal como suena**, sin jerarquías ni estructuras impuestas.

En su célebre conferencia *The Future of Music: Credo* (1937), Cage ya anticipaba que el arte sonoro del futuro integraría "los sonidos de la vida diaria". En esta línea, *escuchar los sonidos del mundo* no es una metáfora, sino una propuesta metodológica: el mundo como partitura abierta, la atención como forma de composición.

2. La ecología acústica y la escucha como conciencia ambiental

En las décadas siguientes, **R. Murray Schafer** desarrolla el concepto de *paisaje sonoro* (*soundscape*) en su obra *The Tuning of the World* (1977). Aquí, la escucha del entorno se articula como una herramienta tanto estética como política. Para Schafer, cada cultura produce un paisaje sonoro particular, y su transformación —especialmente con la industrialización y la expansión urbana— tiene efectos profundos sobre nuestra sensibilidad y salud auditiva. El *escuchar los sonidos del mundo* se vuelve, en este contexto, una forma de resistencia frente a la homogeneización sonora y la contaminación acústica.

Desde esta perspectiva, la práctica de la escucha se transforma en una forma de **atención crítica y ecológica**, un modo de re-situarse en el mundo, reconociendo su densidad, sus memorias y sus violencias.

3. La escucha como política del espacio y el cuerpo

La apertura hacia los sonidos del mundo también ha sido explorada por artistas como **Pauline Oliveros**, quien desarrolló el concepto de *deep listening*. Esta práctica, que combina meditación, improvisación y atención plena, plantea la escucha como una experiencia corporal y afectiva que va más allá del oído, y que permite reconectar con las dimensiones espaciales y temporales del entorno sonoro. Oliveros propone una ética de la escucha: una manera de estar con el mundo y con los otros desde el cuidado y la presencia.

Por otro lado, compositores como **Morton Feldman**, **Iannis Xenakis** o **Luc Ferrari** han expandido esta noción hacia territorios más estructurados o incluso arquitectónicos del sonido, donde la escucha del entorno se funde con procesos de formalización compositiva. Ferrari, por ejemplo, en obras como *Presque rien* (1970), trabaja directamente con grabaciones de campo, dejando que los sonidos del mundo —una mañana en la costa adriática, el rumor del mar, las conversaciones lejanas— hablen por sí mismos.

4. Arte sonoro contemporáneo y prácticas situadas

En las últimas décadas, esta genealogía se ha complejizado con las prácticas contemporáneas de arte sonoro, grabación de campo, instalación site-specific, performance auditiva y experimentación intermedia. Artistas como **Hildegard Westerkamp**, **Annea Lockwood**, **Francisco López**, **Jana Winderen**, entre otros, han radicalizado el gesto cageano y schaefferiano, proponiendo experiencias de escucha inmersiva, crítica o especulativa sobre los ecosistemas, los territorios y las memorias sonoras.

En este marco, *escuchar los sonidos del mundo* se convierte en una práctica investigativa, artística y afectiva que articula archivo, cuerpo y lugar. Escuchar deviene un modo de relación con el presente, una forma de reinscripción de la subjetividad en su medio, y una herramienta para desarticular los regímenes normativos de la percepción.

5. Una escucha situada, múltiple y política

La escucha de los sonidos del mundo, por tanto, no es unívoca ni inocente. Implica preguntas por el lugar desde donde se escucha, por las condiciones de posibilidad de esa escucha, por las jerarquías de audibilidad y las exclusiones que operan en el paisaje sonoro. En este sentido, pensar la escucha hoy también requiere asumir una **dimensión decolonial y situada**, que contemple cómo ciertas voces, ruidos o vibraciones han sido históricamente silenciadas, desestimadas o invisibilizadas.

Conclusión

Escuchar los sonidos del mundo es, en última instancia, una práctica de apertura: a lo desconocido, a lo accidental, a lo que no se controla. Desde John Cage hasta las prácticas contemporáneas de arte sonoro, esta noción nos invita a pensar la escucha no solo como un proceso perceptivo, sino como una forma de estar en el mundo, de pensar con el cuerpo, de habitar el presente con radical atención.

Día 16: 6 de agosto de 2025



La imagen muestra un espacio interior de mediano a gran tamaño, caracterizado por una atmósfera tranquila y una notable neutralidad visual que parece estar orientada hacia el uso artístico o experimental. El suelo de madera pulida, con vetas naturales visibles y una tonalidad cálida, ocupa la mayor parte del encuadre, generando una sensación de amplitud, limpieza y acogimiento. Este carácter es

reforzado por las paredes blancas, desprovistas de cualquier decoración o interferencia visual, que contribuyen a acentuar la sobriedad del entorno. El techo, también de madera, presenta vigas a la vista que aportan un matiz rústico, casi de arquitectura vernácula, pero sin dejar de ofrecer una lectura contemporánea del espacio. Este tipo de techumbre, además de su valor estético, introduce una resonancia acústica particular que puede tener implicaciones en las prácticas sonoras que allí se desarrollen. En dos de las paredes se observan unidades de aire acondicionado tipo split, detalle que revela una intención de acondicionar el lugar para estancias prolongadas, lo que resulta coherente con usos como la escucha, la experimentación, la investigación corporal o la práctica performativa.

Al fondo del espacio, una ventana de marco de madera oscura permite el ingreso de luz natural. A través del vidrio se vislumbra una masa vegetal frondosa, lo que sugiere que el edificio se encuentra inserto en un entorno natural o semi-natural. Esta conexión visual con el exterior aporta una cualidad de porosidad entre interior y paisaje, que puede ser leída como un gesto de apertura a lo site-specific o como un potencial detonador de relaciones entre lo sonoro y lo ambiental.

En el plano compositivo, la disposición de los objetos es deliberadamente no convencional. Se observa un amplificador de audio Great Audio V500 ubicado en el suelo, sin ningún tipo de soporte técnico o mobiliario, lo cual sugiere un uso transitorio o experimental, característico de las instalaciones sonoras o de las acciones performativas no escénicas. Este aparato, con luces LED encendidas que indican su funcionamiento, se encuentra conectado mediante un entramado de cables que se extienden sobre la superficie de madera. Los cables, lejos de estar ocultos o canalizados, trazan líneas sinuosas que pueden leerse como inscripciones gráficas no intencionadas, pero cargadas de sentido estético. Este gesto de exponer la materialidad tecnológica, sin sublimarla ni esconderla, remite a una ética del proceso y a una estética de lo técnico que es común en muchas prácticas de arte sonoro, electrónica DIY o instalaciones site-specific.

En el fondo de la sala, próximo a la pared, se localiza un altavoz negro de gran tamaño, de tipo PA, con capacidad de proyectar sonido a volúmenes considerables. Su disposición no es frontal ni direccional, sino más bien lateral o perimetral, lo cual abre la posibilidad de una escucha inmersiva, envolvente, o espacializada, más cercana a las estrategias del arte sonoro contemporáneo que a los modelos tradicionales de presentación escénica. En el centro del espacio destaca un objeto multicolor, de apariencia modular y esférica, que recuerda a un juguete expansible o a una estructura de estímulo sensorial. Su presencia introduce una tensión lúdica o poética dentro del orden tecnológico predominante. Puede ser interpretado como un elemento activacional, un marcador espacial para acciones performativas, o incluso como una escultura blanda que invoca el juego, la infancia o lo orgánico.

Junto a una de las paredes laterales se encuentra un banco bajo, sobre el cual reposan varios objetos personales: una mochila, una bolsa estampada y una esterilla azul enrollada, típicamente utilizada en prácticas de yoga o meditación. Esta agrupación sugiere que el espacio puede estar siendo utilizado como entorno de retiro, residencia artística o laboratorio corporal, donde se integran dinámicas de trabajo físico, escucha y experimentación sensorial. Desde una perspectiva fenomenológica, todo el conjunto configura un entorno de alta receptividad

sensorial, donde lo sonoro no solo se presenta como objeto de escucha, sino como experiencia envolvente, encarnada y compartida.

La imagen, por tanto, puede ser leída como el testimonio de una preparación, de un montaje en proceso o de una instalación en estado latente, donde cada elemento ha sido dispuesto para permitir un acontecimiento sonoro que excede lo meramente musical. La ausencia de mobiliario convencional, la visibilidad de la infraestructura técnica, la apertura hacia el entorno natural y la coexistencia de objetos utilitarios, tecnológicos y simbólicos dan cuenta de un espacio que está activamente orientado a la experiencia estética contemporánea, donde cuerpo, sonido, lugar y materialidad dialogan en un mismo plano.

The image depicts a medium to large-scale interior space characterized by a tranquil atmosphere and a notable visual neutrality, seemingly oriented towards artistic or experimental use. The polished wooden floor, with its visible natural grain and warm tone, occupies the majority of the frame, creating a sense of spaciousness, cleanliness, and hospitality. This impression is reinforced by the white walls, devoid of any decoration or visual interference, which contribute to the sobriety of the environment. The ceiling, also constructed of wood, features exposed beams that introduce a rustic note—evoking vernacular architecture—while still offering a contemporary reading of the space. This type of roofing, in addition to its aesthetic value, suggests a particular acoustic resonance that may have implications for sonic practices developed within it. On two of the walls, split-type air conditioning units are visible, indicating an intention to climatize the space for prolonged stays. This is consistent with uses such as listening, experimentation, bodily research, or performative practices.

At the back of the space, a window framed in dark wood allows natural light to enter. Through the glass, a dense mass of vegetation is visible, suggesting that the building is situated in a natural or semi-natural setting. This visual connection with the outside introduces a sense of permeability between interior and landscape, which may be interpreted as a gesture of openness to site-specificity, or as a potential trigger for relationships between sound and environment.

From a compositional standpoint, the arrangement of the objects is deliberately unconventional. An audio amplifier—specifically, a Great Audio V500 model—is placed directly on the floor, without any form of technical support or furniture. This suggests a transitory or experimental use, characteristic of sound installations or non-theatrical performative actions. The device, with its LED lights indicating active operation, is connected via a network of cables that stretch across the wooden surface. Far from being hidden or channeled, these cables trace sinuous lines that may be read as unintentional graphic inscriptions, yet charged with aesthetic value. This gesture of exposing technological materiality—neither sublimated nor concealed—points to an ethic of process and an aesthetic of the technical, commonly found in practices of sound art, DIY electronics, or site-specific installations.

Toward the back of the room, near the wall, a large black loudspeaker—of the PA type and capable of projecting sound at significant volume—is positioned. Rather than being oriented frontally or in a conventional directional layout, it is placed

laterally or peripherally. This configuration opens the possibility for immersive, enveloping, or spatialized listening, aligning more closely with strategies of contemporary sound art than with traditional modes of staged presentation. At the center of the space, a multicolored, modular, and spherical object stands out, resembling an expandable toy or a sensory-stimulating structure. Its presence introduces a ludic or poetic tension within the otherwise technological order. It may be interpreted as an activational element, a spatial marker for performative actions, or even as a soft sculpture evoking play, childhood, or organicity.

Along one of the lateral walls, a low bench supports several personal items: a backpack, a patterned bag, and a rolled-up blue mat, the latter typically used for yoga or meditation practices. This ensemble suggests that the space may be serving as a retreat, an artistic residency, or a corporeal laboratory where physical work, listening, and sensory experimentation are integrated. From a phenomenological perspective, the entire setting configures a high-sensitivity sensory environment, where sound is not merely presented as an object of listening but emerges as an enveloping, embodied, and shared experience.

The image may thus be read as a testimony of preparation, a work-in-progress installation, or a latent scenario in which each element has been arranged to enable a sonic event that transcends the merely musical. The absence of conventional furnishings, the visibility of the technical infrastructure, the openness toward the natural environment, and the coexistence of utilitarian, technological, and symbolic objects all point to a space actively oriented toward contemporary aesthetic experience—where body, sound, place, and materiality coexist on the same plane.

Hoy retomo de manera efectiva el trabajo con el sonido, centrado ya en el montaje de la pieza titulada *Music for Few Hours*, concebida específicamente para cassette dentro del marco de la escuela de verano *p l e b e y a*. Durante los días previos, incluida la jornada de ayer, se había manifestado una interferencia sonora en forma de pitido continuo que emergía por los altavoces, sin que llegase a identificar su origen con claridad. Tras numerosas pruebas y con la colaboración de Juan, esta mañana he comenzado a sospechar que el problema podía estar en una retroalimentación generada entre mi mesa de mezclas Mackie TAPCO y el amplificador Great Audio V500. Como prueba, he decidido colocar el amplificador directamente en el suelo del *Espacio 2*, y de inmediato el pitido ha desaparecido, lo que indica que muy probablemente este era el origen del problema.

Desde ese momento, el trabajo sonoro ha comenzado a fluir con mayor claridad. El sistema ya emite algo medianamente audible y estoy construyendo la pieza con materiales propios: grabaciones de voz, registros de campo, y composiciones electrónicas específicamente pensadas para su reproducción en cinta electromagnética estereofónica. Las pruebas de escucha están resultando satisfactorias y los primeros resultados me resultan estimulantes. Asimismo, destaco la relevancia espacial en esta fase del trabajo: el espacio acristalado de la sala está teniendo un efecto determinante sobre la propagación del sonido. El rebote acústico que generan las superficies de cristal permite direccionar los altavoces hacia ellas y grabar con esa reflexión, lo cual enriquece notablemente el carácter del material (herzios).

El acto aparentemente técnico de bajar el amplificador al suelo ha tenido un efecto revelador. Me he dado cuenta de que me interesa, tanto estética como conceptualmente, trabajar con los elementos dispuestos a ras de suelo. Esto abre la posibilidad de repensar las disposiciones espaciales habituales en los directos o instalaciones sonoras. En un contexto como este, en el que nos situamos explícitamente en el campo del Arte Sonoro, considero fundamental prestar atención a cómo se habita y se activa el espacio. La espacialización no convencional, la inmediatez de los dispositivos técnicos sobre el suelo, y la escucha desde una posición corporal más horizontal o baja podrían ser líneas de investigación performativa a desarrollar.

A la vez que continúo la composición para cinta y la preparación de las cassettes, me encuentro cocinando unos garbanzos y redactando —tanto en castellano como en inglés— una descripción de la imagen tomada previamente, en la que se puede observar la disposición de los dispositivos en sala, incluidos aquellos situados directamente sobre el suelo. La jornada continúa dedicada enteramente a la composición de esta pieza, que aún requiere horas de escucha, prueba y reconfiguración. Se extenderá hasta el domingo, jornada en la que habito el *Espacio 2*.



Desde el inicio de mi estancia en Azala, la metodología de trabajo ha consistido, en gran medida y me estoy dando cuenta ahora mismo, en registrar numerosas imágenes, y a partir de algunas de ellas, intentar construir una descripción a través del lenguaje. Este ejercicio —que me resulta estimulante— pone en juego la relación entre percepción visual y forma discursiva. Me interesa mucho trabajar así, incluso cuando sé que estoy utilizando un idioma, el inglés, que no domino casi en absoluto. Esto introduce inevitablemente un margen de imposibilidad en

el acto de traducir. Pero esta imposibilidad no sólo aparece en la mediación lingüística, sino también cuando intento llevar esas mismas imágenes, o incluso los trayectos en coche que realizo, al terreno del sonido. Es un gran tema este de la traducción, sin duda. Lo cierto es que, trabajando con masas sonoras, densidades y estructuras en torno a los hercios, estoy comenzando a encontrar algunas vías que parecen abrir posibilidades en este campo. Aunque no se trata de traducciones literales, estas formas toman cuerpo, un cuerpo sonoro que emerge al ser emitido por los altavoces. Y es en ese momento —cuando suenan y se dejan oír— donde comienzan a hacer sentido, a vincularse con otras cosas, otras imágenes, otros gestos, que me están interesando muchísimo ahora mismo. Hay una materialidad que aparece en la escucha, una especie de traducción no textual, pero absolutamente encarnada.



Día 17: 7 de agosto de 2025

El día ha comenzado lento lento como el bolero, como si el cuerpo necesitara estirarse junto con la luz. Me he regalado una caminata por los alrededores, sin rumbo, dejando que el sol —tan necesario últimamente— recargue algo más que la piel. Sentía que debía atender al afuera antes de volver al adentro.

Al regresar, he seguido trabajando en la pieza para cassette. Cada día se va armando con más claridad, aunque no en línea recta. Hay algo en ese soporte que me obliga a pensar en capas, en estratos, en pequeñas derivas. Paralelamente, he escrito unos textos breves que comparto más abajo y que igual no sirven para nada. Me resulta muy estimulante traducirlos al inglés: no solo es un ejercicio lingüístico, sino también una operación poética inalcanzable. Las palabras, al migrar, revelan otros gestos. Creo que más tarde voy a grabarlos en voz alta. Usaré mi micrófono AKG —muy básico, pero suficiente— conectado a la mesa de mezclas. Leer en voz alta es una práctica que me cuesta, pero siento un deseo fuerte de hacerlo. El oído interno, a veces, necesita quebrarse para poder escuchar con sinceridad.

Por la tarde, he retomado la lectura del libro de Iris M. Zavala. Estoy cerca del final, pero me demoro porque cada bolero que ella menciona me lleva a una escucha detenida. Muchos pertenecen a tríos clásicos, y esa sonoridad —voz y cuerdas, melodías suspendidas— acompaña mi lectura como si fuera parte de la escritura misma. Es un libro que no solo se lee: se escucha.

Ha llegado un correo de María Salgado con todo el material propuesto para el programa nocturno de *p l e b e y a*. Fascinante. Siento que el tiempo no me da para todo, pero también sé que no hay urgencia. Cuando regrese a casa me esperan esas lecturas que me interesan profundamente. Se está abriendo ante mí un mundo vasto, todavía inexplorado, pero que me estimula con intensidad saludable. No me siento desbordada, sino habitada por una expansión (un meteorito).

Rarezas en la Carretera _Vol. 1.

VERSIÓN

1

(breve)

Me despierto en el ático, encendiendo un cigarro mientras el mundo vibra al otro lado del cristal. La ciudad espera; las latas de pintura fluorescente también. Salimos enmascarados, pintando esquinas y ladrillos como si la noche fuera nuestra aliada. No es para la fama. Es para dejar una marca que solo algunos entenderán. El caos tiene un orden que solo yo puedo ver. El cigarro se consume mientras el silencio envuelve todo.

VERSIÓN

2

(breve)

El motor ruge. La velocidad me arrastra, pero no hay miedo, solo el impulso. Todo alrededor se desdibuja. Giro el volante, sintiendo la adrenalina correr por mis venas. No freno, nunca lo hago. Un coche aparece de la nada. No importa. El

choque debería llegar, pero no pasa. Todo se pliega, como si estuviera soñando despierto.

VERSIÓN **3** **(breve)**

El fajo de billetes pesa en mi mano, pero no es solo dinero. Todo alrededor está distorsionado. El abrazo, el ruido, los ecos. Nada de esto parece real, pero no me importa. Estoy a otro nivel, viendo todo desde lejos, como si el reflejo de mi rostro fuera la única verdad en medio de este caos suspendido en el tiempo.

VERSIÓN **4** **(breve)**

Las sombras de los edificios se alargan como castillos antiguos. El asfalto es el nuevo feudo, pero las reglas no han cambiado tanto. Todo tiene el mismo sabor a cemento agrietado. Estoy atrapado entre paredes de piedra invisibles, con gente que parece de otra época, pero sin caballos ni espadas. Solo nosotros, sobreviviendo en el filo, como si cada esquina escondiera un duelo esperando.

VERSIÓN **5** **(breve)**

Da igual si el día amanece gris o la luz del sol rompe la oscuridad. Sigo en la misma senda, como siempre. La diferencia entre el ruido y el silencio es mínima. De cualquier manera, las decisiones se toman solas, las manos se mueven por instinto. Todo es un ciclo. Y yo, simplemente, camino a través de él, sin preguntar, sin dudar.

VERSIÓN **6** **(breve)**

No hay cadenas. Es algo más, algo que no entiendo pero que está ahí. Es como si tuviera una rave en mi interior. Todo a mi alrededor parece frágil, pero yo me siento invencible, como si hubiera algo dentro de mí que va más allá del cuerpo. Almighty. No me detendrán. No pueden. Porque ya no pertenezco a este mundo, soy algo más, flotando sobre las reglas que ellos intentan imponer.

TRADUCCIÓN:

Oddities on the Road _ Vol. 1

VERSION **1** **(brief)**

I awaken in the attic, lighting a cigarette as the world trembles beyond the glass. The city awaits, as do the cans of fluorescent paint. We venture out, masked, painting corners and bricks as if the night were our ally. This is not for fame. It is to leave a mark decipherable only to a few. Chaos bears a logic visible only to me. The cigarette burns down as silence envelops all.

VERSION**2****(brief)**

The engine roars. Speed pulls me forward, yet fear is absent—only the impulse remains. Everything around me blurs. I turn the wheel, feeling adrenaline surge through my veins. I do not brake; I never do. A car materializes out of nowhere. It does not matter. The crash should occur, but it never does. Everything folds in on itself, as if I were dreaming wide awake.

VERSION**3****(brief)**

The wad of bills weighs heavily in my hand, yet it is not merely money. Everything around me is distorted—the embrace, the noise, the echoes. None of this feels real, and yet I remain indifferent. I exist on another plane, observing everything from a distance, as if the reflection of my face were the sole truth amid this chaos suspended in time.

VERSION**4****(brief)**

The shadows of buildings stretch like ancient castles. Asphalt is the new fiefdom, though the rules have hardly changed. Everything retains the same bitter taste of cracked concrete. I am trapped between invisible stone walls, among people who seem to belong to another era—yet there are no horses, no swords. Only us, surviving on the edge, as if every corner concealed a duel lying in wait.

VERSION**5****(brief)**

It matters not whether the day dawns grey or sunlight breaks through the darkness. I remain on the same path, as always. The difference between noise and silence is negligible. One way or another, decisions are made without conscious thought, hands moving by instinct. Everything is cyclical. And I, merely, walk through it—without question, without hesitation.

VERSION**6****(brief)**

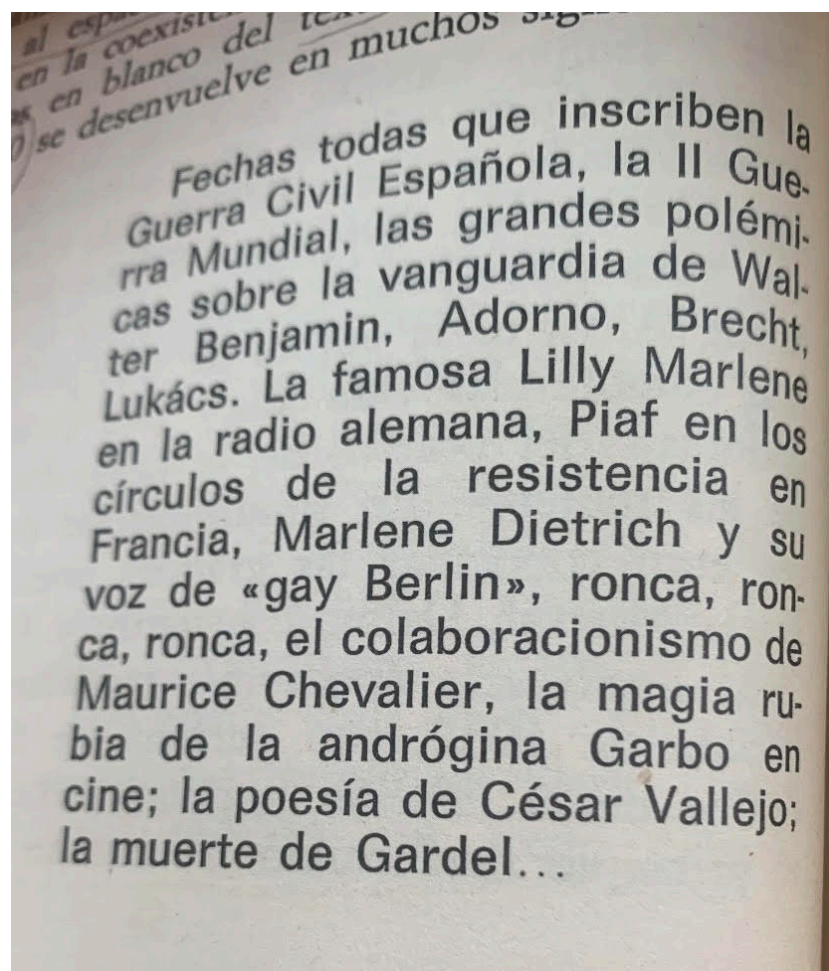
There are no chains. It is something else—something I cannot grasp, yet it is undeniably present. It is as though a rave pulses within me. Everything around me seems fragile, yet I feel invincible, as if something inside me transcends the physical form. Almighty. They shall not stop me. They cannot. For I no longer belong to this world. I am something else, hovering above the rules they strive to impose.

La imagen que comparto a continuación corresponde a una página del libro de Iris M. Zavala *El bolero. Historia de un amor* (Zavala, 1996), una obra fundamental para comprender el papel del bolero no solo como género musical, sino como fenómeno cultural y emocional de gran alcance. El fragmento llama poderosamente la atención por su capacidad de entrelazar acontecimientos históricos de enorme carga simbólica —como la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial, y figuras como Walter Benjamin, Adorno, Brecht o Lukács— con la voz de Marlene Dietrich, la canción de Lili Marleen, la poesía de César Vallejo y la muerte de Gardel. Esta constelación de referencias no es casual, sino profundamente significativa.

El pasaje para mí refleja cómo, en tiempos de convulsión histórica, las comunidades humanas encuentran modos particulares de expresión para procesar el dolor, la pérdida, el amor y la esperanza. Así, la autora nos invita a

pensar que estas canciones, voces y personajes no son solo elementos estéticos o culturales, sino vehículos de memoria, formas de resistencia y, sobre todo, estrategias de supervivencia emocional. La música —y en particular el bolero en el contexto de México, Cuba y Puerto Rico— actúa como una suerte de “exorcismo emocional” que permite drenar tensiones, calmar la ansiedad del cuerpo, y tramitar estados complejos del alma. Es como si los temas del bolero — el amor perdido, la traición, la espera, la pasión— fuesen en realidad pretextos líricos que permiten abordar dolores más profundos, aquellos que no siempre tienen nombre, pero que se sienten y se comparten.

Lo que sugiere Zavala es que, así como en Europa durante las guerras se escuchaban voces quebradas como las de Piaf o Dietrich, o se leía la poesía desgarradora de Vallejo, en el Caribe y en América Latina el bolero ofrecía una plataforma íntima, sensorial y cotidiana para gestionar las emociones y pensar, a través del canto, en los temas del alma que de verdad importan. No es una coincidencia que el bolero haya tenido su auge en momentos de profunda transformación social: tras guerras, migraciones, dictaduras y exilios. En este sentido, el bolero es más que una canción romántica; es una forma de pensamiento emocional.



Zavala, I. M. (1996). *El bolero. Historia de un amor* (p. 44). Madrid: Ediciones Cátedra.

Día 18: 8 de agosto de 2025

Hoy me he levantado temprano y he paseado un poquito por los alrededores. Desde el lunes, en Azala hay un grupo de personas vinculadas al campo de la astrología: son gente muy tranquila, amable, con un ritmo pausado que parece contagiarse a quien se les acerca. Esta mañana, mientras andaban por ahí, las he escuchado conversar sobre el **Portal de Leo 8:8**. Me ha intrigado, así que he buscado información: según el imaginario astrológico contemporáneo, este portal se abre cada año el 8 de agosto, cuando el Sol transita por Leo y se produce una alineación simbólica entre la Tierra, Sirio y el Cinturón de Orión. Se le atribuyen propiedades de expansión de conciencia, apertura a la abundancia y conexión con el propósito vital. Más allá de la literalidad esotérica, me ha interesado sobre todo como metáfora de un umbral: un momento de cruce en el que se condensan energías y se invita a la transformación personal.

Quizás por eso, mi mente ha viajado inmediatamente a *La Historia Interminable*, una de mis películas y libros favoritos de todos los tiempos. En concreto, a *La puerta del espejo mágico*, esa prueba en la que, como diría Jung, uno se confronta con su Sombra. Recuerdo las palabras de Enguivuck a Fújur: *"Tendrá que enfrentarse consigo mismo mirándose al espejo [...] allí la gente amable descubre que es cruel y los valientes que, en realidad, son cobardes"*. Ese espejo que muestra lo que uno es realmente, y ante el cual la mayoría huye. La escena en la que Atreyu se aproxima, en medio de la ventisca, y su reflejo se transforma en la imagen de Bastian, es una de las más potentes del relato. En el fondo, es Bastian quien pasa la prueba, enfrentándose al reconocimiento de su cobardía. Y sin embargo, ahí está la contralectura: así como los valientes pueden descubrir su cobardía, los cobardes también pueden descubrir su valentía. Ese cruce de realidades —fantasía y vida, mundo interno y externo— es, en sí mismo, otro portal.

En este estado reflexivo he escrito el siguiente texto, que he traducido al castellano con la misma atención con la que escucho el eco de mis propias palabras:

The word is vibration. When I say "resonance", I mean the crossing of vibrations; that is, I have a specific vibration, I emanate a vibrational, electromagnetic field that resonates with yours and resonates with spaces. Matter also has a specific vibration: this table has its own vibration, the walls also have their own vibration, the metal, the glass. Everything that is here now is vibrating in a different temporality.

So, you enter a space as a body with your vibration, and you begin to vibrate with the vibrations of all the bodies present, with all of them. Everything is in constant motion; there is nothing static. I feel that sometimes I arrive at spaces that, beyond logic or reason, like a determined thought, have been calling me. It's something natural. You begin to read reality from there, from that place. Without a prior plan. That door opens for me to go. I arrive. A portal is opening. That resonance generates an opening that is born in my resonance with the space, but in reality, it resonates with everything.

TRADUCCIÓN:

La palabra es vibración. Cuando digo “resonancia” me refiero al cruce de vibraciones; es decir, yo tengo una vibración específica, emano un campo vibracional, electromagnético, que resuena con el tuyo y resuena con los espacios. La materia también tiene una vibración específica: esta mesa tiene su propia vibración, las paredes tienen su propia vibración, el metal, el cristal. Todo lo que está aquí ahora vibra en una temporalidad distinta.

Así, entras en un espacio como un cuerpo con tu vibración, y comienzas a vibrar con las vibraciones de todos los cuerpos presentes, con todos ellos. Todo está en constante movimiento; no hay nada estático. Siento que a veces llego a espacios que, más allá de la lógica o la razón, como un pensamiento determinado, me han estado llamando. Es algo natural. Comienzas a leer la realidad desde ahí, desde ese lugar. Sin un plan previo. Esa puerta se abre para que yo entre. Llego. Un portal se está abriendo. Esa resonancia genera una apertura que nace en mi resonancia con el espacio, pero que, en realidad, resuena con todo.

He grabado este texto con voz, pensando en su integración en *Music for a few hours*, la pieza que presentaré en *p l e b e y a*. Hoy el trabajo ha girado en torno a este material: buscando cómo encajarlo en la estructura, cómo hacerlo “portal sonoro, espejo vibrante y umbral”.



Reflexión: En la astrología contemporánea, el Portal de Leo 8:8 se entiende como un umbral energético anual que combina simbología celeste y numerológica. Ocurre cuando el Sol —regente de Leo— está en su punto más fuerte y Sirio (AZUL), la estrella más brillante del cielo nocturno, se alinea con la Tierra y el Cinturón de Orión. El número 8, repetido en la fecha (8/8), amplifica la idea de infinito y continuidad, evocando el lazo entre lo visible y lo invisible. Aunque desde

un punto de vista astronómico no se trata de un evento medible en términos estrictamente físicos, en el plano simbólico representa un momento propicio para la revelación de aspectos ocultos, el ajuste de propósito vital y el cruce hacia un estado de conciencia expandida individual pero, también, en comunidad.

El umbral que propone esta narrativa astrológica conecta de manera natural con la *Puerta del Espejo Mágico* de *La Historia Interminable*. En ambos casos hay un cruce: en el portal, se trata de abrirse a nuevas frecuencias y resonancias; en la puerta, de enfrentarse a la verdad profunda de uno mismo. Ambos requieren atravesar un espacio liminal, ese territorio de tránsito donde nada es todavía fijo: ni el yo que llega ni el yo que sale son idénticos. En términos junguianos, sería la experiencia de la *individuación*: el reconocimiento e integración de la Sombra para alcanzar un yo más completo.

Si pensamos la estructura de *La Historia Interminable* como una serie de portales narrativos, el espejo mágico es un punto de no retorno, un “8:8” interno que obliga a mirar y a aceptar. El Portal de Leo podría funcionar aquí como metáfora complementaria: si en la prueba del espejo uno ve su verdad más cruda, en el portal uno escucha su vibración más auténtica. Ambos exigen valentía para sostener la mirada o la escucha sin huir.

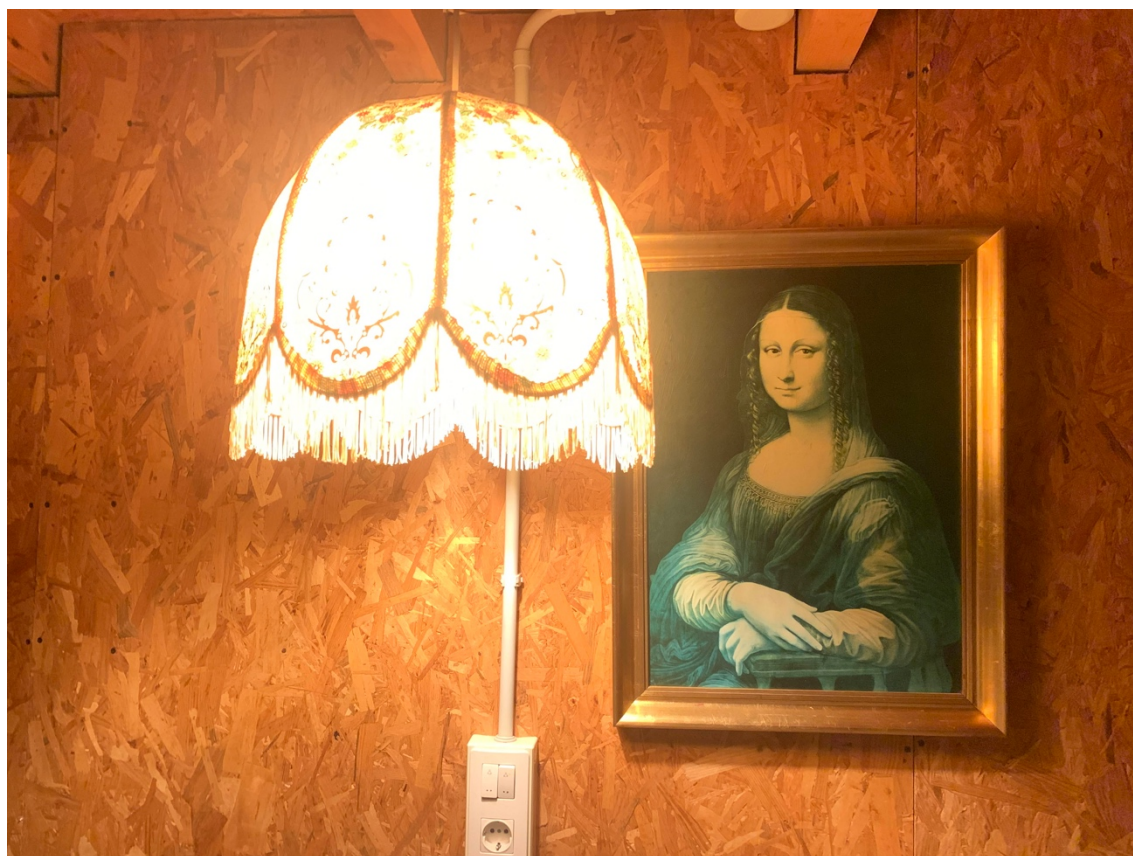
Esta relación es particularmente interesante para mi trabajo en *Music for a few hours*, porque la noción de resonancia que planteo en mi texto encarna la misma lógica: el encuentro vibratorio con un espacio o con otro ser es también un cruce de umbrales. Como en el portal o en el espejo, es una experiencia que altera la percepción, que conecta lo interno y lo externo, y que redefine, aunque sea sutilmente, quién eres después de atravesarla.

Es divertido e interesante ir encontrando cosas “pequeñas” en un espacio “pequeño” cada día.

También, me he acordado de esta otra imagen: un imán que tengo en la nevera de mi casa en Burgos.



La imagen que me ha acompañado hasta el 10 de agosto de 2025... *La Mona Lisa* de Azala:



La articulación entre *La Gioconda* de Leonardo da Vinci y el esquema lacaniano del ver y la mirada, puede pensarse como un punto de encuentro entre la problemática pictórica del Renacimiento y la topología escópica propuesta por Lacan, especialmente si atendemos al matiz que introduce la frase “me veía verme” y a la estructura de “vuelta del revés” que organiza la relación sujeto–mirada.

En *La Gioconda*, la célebre ambigüedad de su mirada —ese gesto que parece seguirnos allí donde nos situemos— pone en escena, de forma paradigmática, la tensión entre el punto de vista del espectador y el punto de la mirada que la pintura “nos devuelve”. Leonardo no construye aquí una mirada meramente representada, sino un dispositivo óptico y afectivo que sitúa al espectador en una posición semejante a la de Lacan frente a la lata de sardinas: yo miro, pero al mismo tiempo algo en el cuadro “me mira”, incluso antes de que yo me constituya como sujeto que mira.

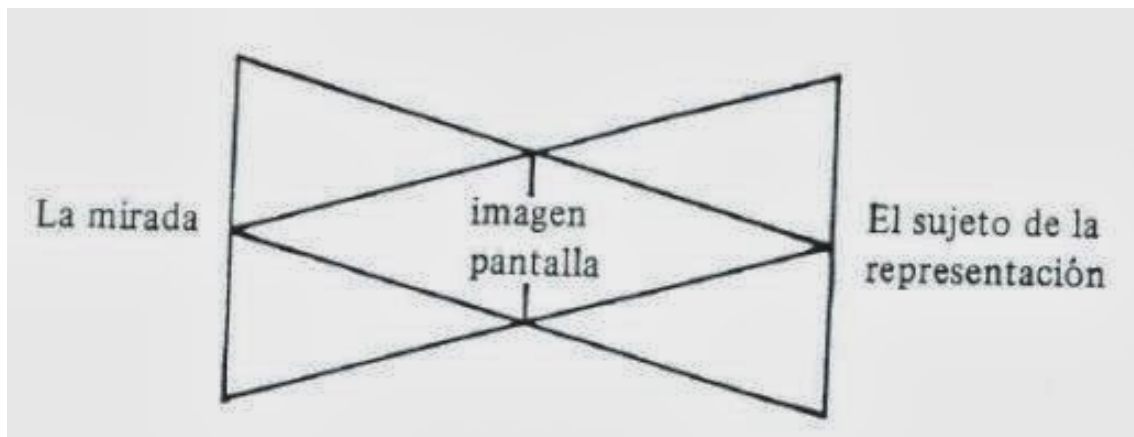
Esto rompe con el modelo sartriano del pasillo y la cerradura, donde la mirada del otro es una irrupción externa que me “sorprende” y, al hacerlo, me constituye como objeto para otro. En la Mona Lisa, no hay un “otro” visible que nos atrape desde fuera; más bien, la mirada está inscrita en la propia estructura de la imagen. El espectador se encuentra en esa posición éxtima que Lacan describe: está fuera del cuadro en cuanto cuerpo físico, pero también dentro, como mancha o punto de llegada de la mirada. La Gioconda, en este sentido, encarna el punto lacaniano donde “lo que es luz me mira y en el fondo de mi ojo algo se pinta”: el cuadro no

sólo está en mi campo visual, sino que mi propia visión está ya implicada en el dispositivo que el cuadro organiza.

Aquí la noción de *anamorfosis* es clave. Si Lacan recurre a la “vuelta del revés” del guante, Leonardo juega con un efecto similar: la Mona Lisa “me ve viéndola”, no porque haya en ella un ojo consciente, sino porque la disposición de su rostro, la dirección de la cabeza y la gestión de las líneas de fuga implican un sujeto que está, al mismo tiempo, en el punto de partida y en el de llegada de la mirada. Es decir, la estructura pictórica me obliga a ocupar esa zona intermedia —ni dentro ni fuera, sino ambas a la vez— que es la condición misma de lo éxtimo.

Podríamos decir que, topológicamente, *La Gioconda* es una imagen que funciona como la nasa de pescador de Lacan: me atrae hacia su interior, me captura en su red, pero ese interior es inaccesible en su totalidad, cerrado por dentro. En este sentido, la sonrisa ambigua y la mirada que parece mutar según el ángulo o la distancia serían equivalentes plásticos a la “mentira verídica” de la que habla Lacan: signos que no entregan nunca una verdad plena, sino que invitan al espectador a proyectar, a suplir, a participar del deseo que la imagen organiza en el campo del Otro.

Así, la relación entre *La Gioconda* y el esquema lacaniano del ver/mirada no se limita a que “la pintura nos mira”, sino que pone en acto la circularidad escópica: yo la miro, pero en ese mismo gesto descubro que mi mirada ha sido ya anticipada y encuadrada por la estructura del cuadro. De ahí que el sujeto, frente a *La Gioconda*, se encuentre en la misma paradoja de la “joven parca”: se ve viéndose, atrapado en el punto de cruce entre el ver y el ser visto, sin poder situarse definitivamente en ninguno de los dos.



Ahora entiendo algunas cosas más de mis clases con Ángel Bados en Bilbao... durante la noche del “portal” del 8 de agosto de 2025. Increíble.

Día 19: 9 de agosto de 2025

Este sábado me he dedicado a elaborar un esquema conceptual como preparación para la charla con Andrea Navacerrada en *p l e b e y a*. El mapa busca trazar las conexiones entre la pieza que presento yo, vinculada a **Ulises Carrión**, y la que presenta Andrea, centrada en **Nicolás Jaar**. Ambas, a pesar de sus

contextos y lenguajes distintos, se encuentran en un punto común: **el medio radiofónico** como espacio de experimentación estética, política y conceptual.

Estamos trabajando de manera colaborativa en un documento compartido en Google Drive, un espacio donde vamos depositando ideas, citas, y vínculos. No es exactamente un guion, pero podría funcionar como tal. Lo que sí tenemos claro es que para esta charla vamos a justificar un método de conversación más performativo y “a tres”: nosotras dos y una “máquina” como tercer interlocutor.

Ese tercer elemento será un CD grabado los días previos, compuesto por silencios y fragmentos de nuestras piezas previamente entremezclados, en una lógica de *cut-up*. El CD intervendrá en el presente de la mesa de manera no programada, rompiendo el flujo del diálogo y proponiendo interrupciones que generen pensamiento no solo a partir de lo dicho, sino también desde el espacio del sonido.

Esta irrupción nos conducirá inevitablemente a un nivel de improvisación, cuestionando la rigidez de ciertas formas académicas de generar pensamiento lineal y unidireccional, especialmente en el ámbito universitario. La mesa se convertirá así en un laboratorio de **formas otras de conversar y pensar**, donde la secuencia lineal se sustituye por hilos múltiples, preparados pero activados al azar, obligándonos a transitar entre lo previsto y lo imprevisto.

En definitiva, se trata de proponer un formato que encarne la búsqueda de sentidos múltiples, situándose en un espacio intermedio, atravesando y tensando dualidades —entre control y azar, discurso y silencio, palabra y escucha— para que la propia conversación sea ejemplo de una manera distinta de encontrarnos en y a través del sonido.

El **radioarte/radioperformance/radioloquequeramos** se constituye como un territorio híbrido donde las dimensiones técnicas, estéticas y políticas convergen para transformar un medio de comunicación en un espacio de experimentación y producción simbólica. Desde sus orígenes, la radio ha generado comunidades imaginadas que se configuran a través de relatos, músicas y palabras que viajan y se mezclan por el aire; pero el radioarte, en particular, interroga y subvierte esas lógicas para construir nuevas formas de escucha compartida.

En este marco, el lenguaje deja de ser un mero vehículo semántico y se convierte en materia maleable/plástica: fonemas, silencios, repeticiones, distorsiones y polifonías que alteran la percepción del que escucha. Movimientos como Fluxus ya habían explorado este desplazamiento, liberando la palabra de su función informativa para activar otros registros. Sin embargo, el cuestionamiento de las estructuras lingüísticas encuentra en Ulises Carrión un referente clave: sus reflexiones sobre el libro como “espacio” y sobre las estructuras del lenguaje invitan a pensar en cómo la forma material y el orden discursivo condicionan la experiencia de un mensaje. Si en sus “nuevos arte de hacer libros” la secuencia y la disposición física del texto crean significado, en el radioarte estas operaciones se traducen en la organización temporal y espacial del sonido y de la voz/su voz.

La radio, en manos de artistas que incorporan el pensamiento de Carrión, puede desplegar narrativas no lineales, juegos *in&out*/formales y estrategias de montaje que funcionan como formas de escritura expandida: estructuras abiertas donde el que escucha participa activamente en la construcción de sentido. Este principio

se amplifica en contextos colectivos, donde la multiplicidad de voces e idiomas genera ecologías de habla basadas en la negociación, la traducción creativa y la incomprensión productiva.

Ejemplos contemporáneos como [*Waves: Radio as Collective Imagination*](#) revelan cómo estas dinámicas se concretan en redes colaborativas y descentralizadas. Pero la noción de archivo también desempeña un papel crucial en la construcción de una imaginación colectiva duradera. El *Archivo de Radio Piedras*, de Nicolás Jaar, funciona como un repositorio de emisiones, conversaciones y materiales sonoros que documentan y prolongan en el tiempo prácticas comunitarias y experimentales. Este archivo no solo conserva, sino que recontextualiza, permitiendo que las obras radiadas circulen y adquieran nuevos significados en diferentes medios y marcos de escucha (como Bandcamp).

En este sentido, el archivo y la emisión se retroalimentan: la emisión en directo activa la convivencia sonora, mientras que el archivo sostiene la memoria colectiva y permite que las estructuras lingüísticas y narrativas sigan operando más allá del momento de transmisión. La presencia de Carrión en este horizonte —como inspiración teórica— y la práctica de Jaar —como ejercicio de documentación y reapropiación— muestran que el radioarte es tanto un campo de imaginación política como un laboratorio de experimentación formal.

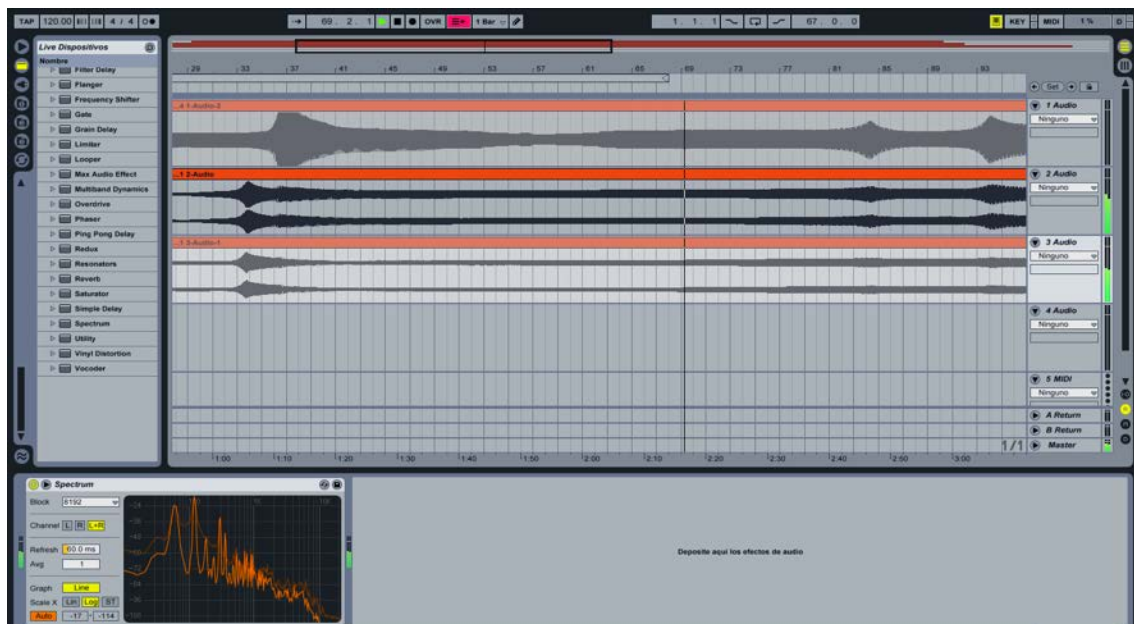
En conclusión, el cruce entre radioarte, lenguaje e imaginación colectiva implica concebir la radio no solo como un medio técnico, sino como una plataforma para la reinención del discurso. De Carrión aprendemos que las estructuras pueden ser re-escritas; de Jaar, que el archivo es un territorio vivo; y de las prácticas colectivas, que la escucha es una forma de acción social capaz de modelar comunidades y futuros posibles.

Después de trabajar un poco a primera hora de la mañana, recibí la visita de mi madre y mis tíos para comer juntos. La jornada se convirtió así en un paréntesis, una pausa necesaria en medio del flujo de trabajo de estos días. Les encantó Azala: caminaron por sus espacios, se detuvieron a mirar las vistas, comentaron la calma que se respira aquí y o bonito que es este proyecto. La mesa, improvisada en la cocina, se llenó de platos sencillos pero reconfortantes, de conversaciones familiares que se deslizan entre recuerdos y anécdotas. Por la tarde no hice mucho más; sentí que el cuerpo y la mente pedían reposo. Me dejé llevar por el silencio de Azala.

He realizado, también, un esquema conceptual del tema del radioarte en base a conversaciones y lecturas con Andrea Navacerrada para *p l e b e y α*:



Varillas de radiestesia utilizadas como herramienta de exploración sensorial para la cartografía del espacio de trabajo y del territorio. En este caso, su uso se orienta a la identificación de puntos de apertura energética o “portales”, los cuales se convierten en lugares clave para realizar grabaciones de campo, en busca de resonancias sonoras vinculadas a lo invisible.



Esta imagen muestra una sesión en Ableton Live. En la parte inferior izquierda aparece el dispositivo llamado "Spectrum", una herramienta que permite observar el contenido en frecuencias de una señal sonora en tiempo real. A continuación, detallo el análisis del espectro que se observa, acompañado de algunas interpretaciones desde un punto de vista técnico y estético.

Características técnicas del análisis

1. **Resolución del análisis** El dispositivo está utilizando una Transformada Rápida de Fourier, que es una técnica matemática que descompone una señal en sus componentes frecuenciales. En este caso, el tamaño del bloque FFT está configurado en ocho mil ciento noventa y dos muestras, lo cual proporciona una gran precisión en la identificación de frecuencias, aunque con un ligero retraso temporal. Esta configuración es útil cuando se desea analizar con detalle el contenido tímbrico de un sonido.
2. **Visualización gráfica** En el eje horizontal se representa la frecuencia, organizada de forma logarítmica. Esto significa que las frecuencias graves y agudas están distribuidas proporcionalmente a cómo el oído humano las percibe. En el eje vertical se representa la amplitud de cada frecuencia en decibelios. Las zonas más altas en el gráfico indican frecuencias con mayor presencia sonora.
3. **Contenido visible** Se observa una mayor concentración de energía en las frecuencias graves y medias-graves. También se puede ver que las frecuencias más agudas tienen una presencia mucho menor, lo que es el resultado de mis decisiones estéticas y del propio material sonoro utilizado. Este espectro sugiere un carácter oscuro, denso o incluso introspectivo.
4. **Configuración del dispositivo** El promedio está configurado en uno, lo cual significa que el análisis se realiza sin suavizado temporal. Esto hace que la visualización sea muy reactiva, es decir, que refleje inmediatamente los cambios que se producen en el sonido. El gráfico está en modo línea continua, lo cual permite una lectura clara de las curvas espectrales y facilita la identificación de armónicos y resonancias.

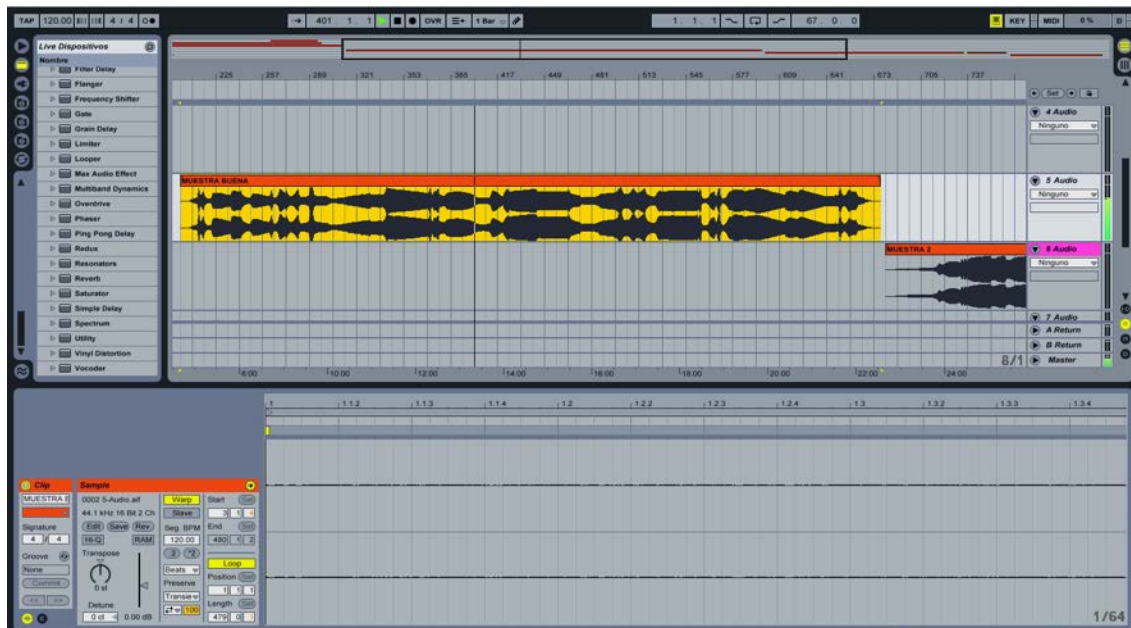
Lectura desde una perspectiva estética y artística

Más allá del análisis técnico, esta herramienta puede ser interpretada también desde una perspectiva artística. En contextos de arte sonoro, análisis como este sirven para entender mejor cómo se comporta el sonido, tanto en términos físicos como expresivos. Como el material sonoro proviene de una grabación de herzios en un espacio rectangular, la riqueza en graves alude a un entorno como es el *Estudio 2*. Como estoy trabajando desde una aproximación concreta, estoy empleando objetos resonantes o estructuras sonoras que enfatizan el cuerpo físico del sonido.

En composiciones experimentales o electroacústicas, este tipo de análisis permite una comprensión más profunda de la textura sonora. Permite también una relación más consciente entre lo que se escucha y lo que se ve representado gráficamente, abriendo la posibilidad a procesos compositivos basados en la visualidad espectral.

Conclusión

Este análisis muestra un espectro con predominancia de frecuencias graves y medias, con un declive natural hacia los agudos. La configuración del dispositivo permite una visualización precisa y rápida, ideal para observar tanto la estructura del sonido como sus variaciones dinámicas. En el contexto del arte sonoro, este tipo de herramientas no solo cumplen una función técnica, sino también una función epistemológica y estética: ayudan a escuchar de otra forma, a mirar el sonido, y a tomar decisiones creativas más informadas.



Esta imagen pertenece al trabajo con dos grabaciones con dos micrófonos profesionales conectados a un Zoom H4n en este contexto acústico particular —como es el caso de captar frecuencias sonoras (herzios) provenientes de dos altavoces al incidir sobre superficies de cristal en el espacio cerrado— implica una serie de consideraciones técnicas y fenomenológicas que merecen un análisis riguroso.

Hoy he preparado también algunas posibles preguntas para Andrea Navacerrada en relación a la pieza que presenta en *p l e b e y a* de Nicolás Jaar:

1. Preguntas analíticas sobre la obra y su estructura

- En las tres piezas que has elegido (*Desliz*, *Sobres*, *Rasgaduras*), hay una continuidad de motivos y símbolos. ¿Cómo construye Jaar esa interrelación sonora y narrativa, y qué papel juega la secuencia elegida en la comprensión global de *Archivos de Radio Piedras*?
- La poética del agua y el motivo de la luz en la oscuridad atraviesan tu lectura. ¿Cómo se traduce esto en el lenguaje sonoro concreto de Jaar —texturas, silencios, reverberaciones— y qué resonancia tiene para ti esa “espiritualidad”?
- El símbolo del pozo y de la caverna remite a imaginarios primordiales. ¿Crees que Jaar los trata como metáforas universales o como referencias situadas en un contexto cultural específico?
- En *Sobres* aparece la violencia (“estos animales”, “este túnel de barro”) de manera explícita. ¿Cómo equilibra Jaar esa violencia con los elementos poéticos u oníricos, sin que uno anule al otro? ¿Qué misión tienen los espacios étereos sonoros en este *track*? ¿La muerte? ¿El gato? ¿Las estalactitas?
- En *Rasgaduras* se habla de un “lugar sin cielo, sin rasgaduras” y de la posibilidad de ver luz allí. ¿Cómo interpretas esa tensión entre “encierro” y revelación? “Sin ningún pensamiento, la mente limpia...”. ¿Podemos relacionar esto con una “purga”?
- ¿Por qué te interesan tanto los sueños? Y... ¿las piedras?

2. Preguntas contextuales y de interpretación simbólica

- Menciona que el extranjero que compra el terreno recibe la frase: “se le dará más respeto como arte que como tumba”. ¿Cómo dialoga esta idea con debates

contemporáneos sobre arte, memoria y violencia? ¿Cómo es eso de que algo se descifra y a qué se refiere?

- ¿En qué medida *Radio Piedras* se vincula con tradiciones orales o narrativas latinoamericanas? — *Eisejuaz*
- En tu lectura, ¿el agua y la luz operan como símbolos cerrados o como espacios abiertos de interpretación, que dependen de la escucha del oyente? ¿Cristal? ¿Silencio? ¿Paraíso?
- Has conectado el pozo y la cueva con arte rupestre y “volver a los orígenes”. ¿Consideras que Jaar propone una arqueología de lo sonoro o más bien una invención de un pasado (o tiempo) imaginado?

3. Preguntas para la conversación conjunta

- Tanto Jaar como Carrión trabajan con un sentido expandido del lenguaje: Jaar desde lo sonoro-narrativo, Carrión desde la textualidad y la estructura. ¿Qué paralelismos y diferencias ves en sus estrategias para crear atmósferas y significados?
- En *Tríos* y *Boleros*, la memoria musical popular es central, mientras que en *Radio Piedras* hay una construcción más híbrida de memoria. ¿Cómo podríamos pensar ambas obras como ejercicios de “archivo afectivo”?
- Las dos piezas dialogan con la idea de traducción: Carrión traduce códigos culturales musicales a un guión un tanto performativo a priori; Jaar traduce imágenes y símbolos a sonido. ¿Cómo piensas esta noción de traducción creativa como práctica artística?
- En ambas obras hay tensión entre documento y “ficción”. ¿Qué peso tiene para ti esa ambigüedad en la experiencia del público? ¿Es esto real?
- Adentro VS Afuera—
- La muerte del EGO—
- Capas y capas VS Restar capas—

Algunas ideas para nuestra charla...

Esto que proponemos con Andrea Navacerrada para la mesa en la escuela de verano *p l e b e y a* lo vi por primera vez —aunque con otras formas y materiales— en el trabajo de fin de Máster de Investigación y Creación en Arte del músico y artista Héctor Rey, hacia 2017. En aquella ocasión, Rey integraba en la estructura de su defensa un dispositivo sonoro autónomo (ordenador) que interrumpía su exposición con fragmentos, ruidos y cortes inesperados. Más que acompañar, ese tercer elemento alteraba el flujo del discurso, obligando a desplazamientos, reformulaciones y a una improvisación constante. Lo interesante no era solo el gesto técnico, sino cómo esto abría un espacio para pensar la comunicación como algo no del todo gobernable, atravesado por la contingencia y la agencia de elementos no humanos.

La idea de incorporar un CD como “tercer interlocutor” en nuestra conversación no es solo un recurso performativo, sino una forma de cuestionar la linealidad y el control que suelen marcar el diálogo académico. En la universidad, como diría Michel Foucault, el orden del discurso tiende a estabilizar significados y a fijar jerarquías de quién habla y cuándo. Al introducir un elemento no humano —la máquina— dejamos que intervenga cuando quiera, interrumpiendo, cortando y obligándonos a improvisar, en línea con la indeterminación de John Cage o el *cut-up* de Burroughs y Gysin. Esto nos enfrenta a la fragilidad del lenguaje y a lo que

Erving Goffman llamaría un *frame breaker*: un quiebre del marco habitual de interacción.

El CD, grabado previamente con silencios y fragmentos de las piezas mezclados, no es un fondo sonoro, sino un actante en el sentido de Bruno Latour: redistribuye el control de la conversación, marca ritmos y nos descoloca, abriendo nuevos sentidos en tiempo real. Así, lo que podría ser “ruido” (Claude Shannon) se convierte en materia de pensamiento, invitándonos a salir de un único hilo y a movernos por múltiples trayectorias, como dirían Deleuze y Guattari con sus “líneas de fuga”. En lugar de un pensamiento unilateral, de corrido, se abre un campo dialógico más cercano a Mikhail Bakhtin, donde el sentido se construye siempre en relación y en el momento. Así, la mesa misma se convierte en un ejemplo encarnado de lo que queremos proponer: otras formas de decir, escuchar y encontrar significado, en un espacio entre lo humano y lo maquínico, entre lo planificado y lo imprevisto.

1. Interrupción como gesto crítico sobre la comunicación

En la tradición del análisis conversacional y de la pragmática lingüística, la conversación “ideal” se concibe como un intercambio lineal, con turnos de habla regulados y una coherencia interna. Al introducir interrupciones no humanas, estáis rompiendo este modelo y exponiendo la fragilidad de la interacción verbal.

- **Referencia:** Erving Goffman habla de los “footings” o marcos de interacción, y cómo el desplazamiento súbito de foco (por ruido, distracción, interrupción) reconfigura la jerarquía y el sentido. El CD actúa aquí como un *frame breaker*.
- Esto no solo interrumpe, sino que también redistribuye el control de la conversación: la máquina deja de ser un soporte pasivo y entra como agente disruptor.

2. La máquina como tercer interlocutor

La idea del “tercero” remite a varios marcos:

- **Rol performativo:** en la performance contemporánea, un tercer elemento incontrolable introduce lo que John Cage llamaba *indeterminacy*, dejando que el azar sea coautor de la obra.
- **Teoría de actor-red (Latour):** el CD es un actante no humano que interviene en la red de relaciones, modificando el curso y el sentido de la conversación.
- **Poética del cut-up (Burroughs, Gysin):** la fragmentación y reordenamiento de materiales rompe el flujo sintáctico y obliga a nuevos vínculos semánticos imprevistos.

3. Lenguaje, cortes y sentidos múltiples

Vuestro uso del CD se alinea con prácticas que cuestionan la linealidad del discurso académico.

- El corte o *ruptura* funciona como metáfora de las discontinuidades en la producción de sentido. Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil mesetas* hablan de la “línea de fuga” como interrupción de un territorio discursivo, permitiendo que surjan nuevos trayectos de pensamiento.

- Michel Foucault señalaba que el orden del discurso en la academia tiende a estabilizar el significado; al interrumpirlo con un agente externo, abris la posibilidad de sentidos que emergen desde la contingencia y la improvisación.

4. Improvisación y vulnerabilidad

La necesidad de improvisar tras cada corte expone a ambas a una situación de vulnerabilidad discursiva: sin guion fijo, sin continuidad garantizada.

- Esto visibiliza el carácter situado y efímero del lenguaje: las palabras no son bloques estables sino reacciones vivas a un contexto cambiante.
- Aquí podríamos invocar a Mikhail Bakhtin y su noción de dialogismo: cada enunciado está en relación con lo que le precede y lo que le sigue, pero si ese orden se quiebra, el diálogo se reconstituye desde nuevas condiciones.

5. Ejemplo encarnado de “otros modos de decir”

Al integrar este dispositivo, no solo habláis *sobre* el lenguaje, sino que ponéis en práctica una forma alternativa de interlocución.

- Esto responde a lo que Jacques Rancière llamaría una redistribución de lo sensible: alteráis las condiciones mismas de lo que puede ser dicho, oído y entendido en el marco de una mesa de trabajo.
- Al no medir las intervenciones del CD, aceptáis el “ruido” como parte constitutiva de la comunicación, en línea con la teoría de la información de Claude Shannon, donde el ruido no es solo un estorbo, sino un elemento que obliga a reinterpretar el mensaje.

En síntesis:

El CD como tercer interlocutor no es un mero recurso escénico, sino una operación crítica que:

1. Desestabiliza la linealidad y el control del discurso.
2. Introduce a la máquina como co-creadora del sentido.
3. Pone en evidencia la naturaleza fragmentaria, situada y vulnerable del lenguaje.
4. Encierra un gesto político frente a la rigidez del formato académico, apostando por un pensamiento que se construye *en y a partir de* la interrupción.

Día 21: 11 de agosto de 2025

Me he levantado temprano y he salido a realizar grabaciones de campo en Nanclares de Oca. La mañana estaba clara y serena, y he podido registrar una serie de sonidos que me interesan para futuros trabajos. Después de regresar a Azala, he hecho el cambio a la Cabaña 1, lo que me ha llevado a cocinar de forma comunitaria en el *Txoko* antes de volver al trabajo en el *Espacio 1*.

Hoy he conversado con Andrea sobre nuestras ideas para *p l e b e y a*, y de ese intercambio ha surgido un texto que he escrito para la parte de preguntas que queremos incluir:

“En la parte final de la sesión de *p l e b e y a*, tras la presentación de las piezas de Sarah y Andrea, proponemos abrir un espacio de preguntas que no solo se exprese a través de la palabra, sino también desde el movimiento. Mientras nos

preguntamos y conversamos, dejaremos a nuestros cuerpos actuar con libertad, sin forzarlos a la rigidez que tantas veces se exige en los contextos públicos. Desde la infancia se nos enseña a reprimir ciertos gestos —un bostezo, un cambio de postura, un estiramiento—, ignorando que estos actos no son simples “malas costumbres” sino mecanismos naturales de autorregulación y comunicación somática. Como señala el antropólogo Marcel Mauss (1934) en su estudio sobre las “técnicas del cuerpo”, los movimientos cotidianos están condicionados culturalmente, y su modulación responde tanto a normas sociales como a necesidades fisiológicas.

Siguiendo la crítica a la domesticación del cuerpo en el espacio social, Michel Foucault (1975) describió cómo las instituciones disciplinarias modelan nuestra gestualidad y presencia, imponiendo una economía del cuerpo que privilegia el control sobre la espontaneidad. Frente a ello, autores como Erin Manning (2009) proponen pensar el movimiento como un pensamiento en acto, una forma de generar conocimiento que emerge del vínculo entre cuerpo, espacio y atención compartida. Dejar que el cuerpo se mueva libremente —subirse a una silla, estirarse, tumbarse en el suelo— no es una excentricidad, sino un gesto de desobediencia a la norma postural y un intento de devolverle al cuerpo su capacidad de participar activamente en la conversación, no solo como soporte de la voz sino como interlocutor en sí mismo.

Este momento busca abrir un pequeño territorio de excepción donde palabra y movimiento coexistan, y donde podamos, aunque sea por unos minutos, experimentar cómo sería conversar sin encorsetar nuestros cuerpos en las posturas “correctas” que nos han enseñado a sostener”.

No he hecho mucho más hoy. Mañana planeo bajar al *Espacio 1* para hacer pruebas con el micrófono, aprovechando la visita de mi amiga Lèa Chalvignac, con quien compartí piso en Bilbao cuando ella estudiaba teatro y yo arte (viene con Baptiste, su pareja). Juntas hacíamos circo en Bilbao. Tal vez pueda ayudarme con algunos aspectos técnicos o performativos. También espero, en los próximos días, la visita de Elena Aitzkoa, con quien comenzaré un trabajo conjunto en Azala.

Lèa Chalvignac (Normandía) es actriz en la compañía Glaz. Recuerda una improvisación teatral que la marcó profundamente: había invocado la presencia del mar en medio de la escena. En aquel momento, sentía el peso de la ciudad oprimiéndola, pero de pronto, la imagen mental del mar la calmó y la devolvió a lo esencial. Fue entonces cuando comprendió que era hora de volver a vivir cerca del mar.

Cuando pasa un tiempo junto a él —o mejor aún, cuando se sumerge en sus aguas— vive una especie de transición entre dos estados, como si el mar cumpliera la misma función que antes tenían para ella los cigarrillos, cuando aún fumaba. Esa experiencia transforma su respiración: se vuelve más lenta y profunda, provocándole una sensación semejante a la que se tiene después de beber, de un solo trago, una gran botella de agua. No sabe cómo describirlo del todo; es algo parecido a una saciedad, un logro íntimo que viene acompañado de un suave ronroneo interior que recorre todo su cuerpo.

La Compagnie Glaz (Bretaña) es una formación de *nouveau cirque* que combina acrobacia, poesía y artes escénicas contemporáneas. Su nombre, “Glaz”, alude a un matiz cambiante entre azul, verde y gris.

Día 22: 12 de agosto de 2025

Hoy me he despertado con buen ánimo, acompañada por la voz grave y polvorienta de Johnny Cash en *All I Do Is Drive*. Esa cadencia repetitiva, como un motor que no cesa, me ha dado un impulso peculiar, casi mecánico, para empezar la jornada. He bajado temprano al *Espacio 1*, con la certeza de que hoy viene Lèa a visitarme por unas horas y con el deseo de aprovechar ese reencuentro.

Hace muchos años que no nos vemos, y me parece que la mejor manera de reconectar no es tanto sentándonos a hablar del pasado, sino compartiendo un presente activo. Por eso, he pensado en proponerle jugar con esta canción, explorarla juntas como un material sonoro y performativo, a ver qué se despliega entre nosotras. Me gusta la idea de que el reencuentro no sea un acto estático, sino un pequeño experimento creativo: dejar que la voz de Cash, su tempo inquebrantable, y nuestra complicidad de otros tiempos sirvan como combustible para un momento nuevo.

Podemos estructurar una pieza performativa para voz y micrófono que utilice *All I Do Is Drive* de Johnny Cash no como una simple interpretación musical, sino como materia prima para una obra sonora y escénica.

La idea es traducir la canción a un guión para un espacio resonante —una gran sala de madera: *Espacio 1*— donde la reverberación y el eco se conviertan en parte de la pieza.

A continuación, propongo un guión, evitando reproducir la letra original por cuestiones de derechos, pero manteniendo el sentido narrativo, el pulso rítmico y el imaginario de la canción.

Espacio:

Sala amplia con paredes y techo de madera. Iluminación tenue y puntual sobre el micrófono.

Micrófono cardioide, situado a 1,5 metros del público.

El intérprete debe aprovechar el eco natural y la resonancia grave del recinto.

Guion escénico (muy básico):

1. Entrada y preámbulo (0'00" – 0'30")

La intérprete entra despacio. Se oye el eco de los pasos. Respira en el micrófono.

Con voz baja y grave:

“Le pregunté a un viejo conductor de camiones...
cómo era la vida ahí fuera,
entre motores encendidos y noches infinitas.”

2. Relato inicial (0'30" – 1'30")

Manteniendo un tempo de marcha (golpe de pie a 90 bpm):

“Me dijo que no hay canciones que lo cuenten del todo.
Que no hay camareras esperándolo cada cien millas.
Que no hay romances en cada parada.

Lo único que hay...
es asfalto, carga, y mantenerse con vida.”

3. Estribillo performativo (1'30" – 2'00")

La intérprete repite, marcando cada palabra con un paso:

“Todo lo que hago... es conducir.
Conducir.
Conducir.
Mantener la mente en la carga.
La vista en la carretera.
Y las manos firmes en el volante.”

4. Segunda escena (2'00" – 3'30")

Se imita el tintineo de una taza de café sobre la mesa (puede usarse una taza real).

Voz más íntima, como un recuerdo:

“Compartimos café, amargo y tibio.
Sus manos temblaban, grasientas y viejas.

Le dije: seguro que ves lugares,
escuchas música, tienes historias...”

Pausa. Silencio.

“Pero él sonrió apenas:
Tú canta si quieres.
Yo... yo me encargo de conducir.”

5. Estribillo final (3'30" – 4'30")

Más fuerte, casi gritado, con eco controlado:

“Todo lo que hago...
es conducir.
Mantenerme vivo.
Pensar en la carga.
Mirar la carretera.
Y seguir, seguir, seguir...”

La intérprete repite “seguir” bajando la voz hasta el susurro.

6. Cierre (4'30" – 5'00")

Se escucha el sonido de un motor que se apaga (puede ser vocal: "rrrrrrr-puh").
La intérprete se aleja del micrófono.
Silencio largo. Luces fuera.

Notas técnicas:

- El intérprete debe jugar con la distancia al micrófono para alternar intimidad y proyección.
- El espacio de madera amplificará las frecuencias graves, por lo que conviene modular para evitar excesiva saturación.
- La obra funciona como pieza de *spoken word* experimental y puede acompañarse opcionalmente de un *loop* de bajo continuo muy grave, apenas perceptible.





Hoy también he charlado un rato con Ane Rodríguez Armendariz, que está estos días por Azala. Me ha caído muy bien y hemos quedado en buscar un momento para que me cuente su experiencia en la Academia Española en Roma, donde hizo una residencia. Me interesa mucho conocer de primera mano cómo funciona, ya que no descarto presentarme el año que viene. Conozco a más personas que han pasado por allí y siempre han hablado muy bien de la experiencia. Intentaré que sea un intercambio, contándole también cosas que yo sepa que puedan resultarle útiles. Ane está aquí con su proyecto *Materie di cura*, una residencia de escritura que desarrolla en Azala del 11 al 18 de agosto.

Además, hoy vienen María e Irene, a quienes tengo muchas ganas de conocer. No sé a qué hora llegan. Es un día bonito: se acercan personas interesantes por Azala y ya empieza a apetecer encontrar gente nueva. He estado muy a gusto aquí en soledad, aunque hayan coincidido grupos de retiro y de teatro, pero también es agradable ver caras nuevas y poder conversar. Ellas están aquí con *Baldío dorado*, una residencia de creación que desarrollan del 12 al 26 de agosto, y que presentarán el día 20 dentro del programa *p l e b e y a*.

Me está gustando mucho la experiencia de ir cambiando de cabañas y de lugares dentro de Azala. Cada mudanza interna es como abrir una nueva página en el mismo libro/imagen: la historia continúa, pero el escenario cambia, y con él cambia también mi forma de estar, de pensar y de trabajar. Me resulta profundamente inspirador sentir cómo mi cuerpo y mi atención se adaptan a cada nuevo espacio, cómo la luz entra de manera distinta, cómo los sonidos se reorganizan y generan otros ritmos, cómo incluso los objetos que me acompañan parecen transformarse al situarse en un nuevo entorno. Siento que estoy vibrando

con los espacios, dejando que me den ideas todo el tiempo, y esta disponibilidad a dejarme afectar se está volviendo parte del propio proceso creativo.

Pienso que esta experiencia podría conectarse con la *Poética del espacio* de Gaston Bachelard, especialmente con su idea de que los lugares no son meros contenedores físicos, sino matrices de imaginación y de intimidad, capaces de suscitar mundos interiores específicos. Aquí, en Azala, cada cabaña y cada sala tiene su propio “tiempo” y su “atmósfera”, y el tránsito entre ellos se convierte en un ejercicio poético en sí mismo: un diálogo entre mi cuerpo, mi memoria y las memorias de cada espacio (que las hay) y la arquitectura que me acoge.

No me estoy cortando en escribir casi todo lo que pienso, y eso me parece doblemente interesante. Primero, porque al ponerlo por escrito se abre la posibilidad de compartirlo e intercambiarlo con otras personas, generando un flujo de ideas que ya no me pertenece solo a mí, sino que puede resonar y transformarse en el diálogo con otros. Y segundo, porque este registro minucioso se convierte en una herramienta para mí misma: me permite observar cómo funciona, casi como si mirara desde fuera mi propio proceso. Es un ejercicio de extrañamiento pseudo-(im)productivo, en el que la escritura actúa como espejo, pero no uno que devuelva simplemente la imagen que ya conozco, sino uno que refracta, amplía y a veces deforma lo suficiente como para descubrir ángulos que no había percibido. Al releerme, no solo reconozco lo vivido, sino que detecto patrones, tensiones y ritmos internos que quizá, de otra forma, pasarían inadvertidos.

María Salgado nos ha enviado vía e-mail la escaleta de *p l e b e y a*:

Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado	Domingo
		Llegada	9h Aire y lugar	9h Aire y lugar	11h Seminario	
		21:30 M Salgado e Irene Cantero > Baldío dorado	11h Seminario	11h Seminario	20h-23h Concierto Sarah Rasines	Liebres
			20h Conversación: Euraca > Patricia Esteban & Bea P. Repes & Selina Blasco (3 x 1)	20h Conversación: Euraca > Marta F. Salgado & Chus Arellano & Bea P. Repes (3 x 1)	Escucha en el bosque de Nicolas Jaar	Conversación: Belén Rueda & Eddi Circa (2x2)
		20	21	22	23	24
9h Aire y lugar						
11h Seminario	11h Seminario	11h Seminario	Una caminata larga	Alejandra Riera	Alejandra Riera	Liebres
Conversación: Josu Bilbao & Selina Blasco & Patricia Esteban (2x2)	Conversación: Sarah Rasines & Andrea Navacerrada (2x2)	Conversación: José Antonio Sánchez & Virginia Trueba (2x2)		Performance: Luz Pichel + Cristina Len	Conversación: Claudia G Caparrós & Luz Pichel (2x2)	Conversación: Anibal Kriller 71 & Claudia G Caparrós (2x2)
25	26	27	28	29	30	31
11h Seminario	9h Aire y lugar	9h Aire y lugar				
Conversación: Archivo Orsini Claudio Salas & Anibal Kriller (2x2)	11h Seminario	11h Seminario	11h Seminario	Despedida		
1	2	3	4	5		

Día 23: 13 de agosto de 2025

Ayer trabajé con Lèa, y la experiencia fue muy enriquecedora. Me ayudó mucho compartiendo algunas de sus vivencias en cursos en París basados en las técnicas de Roy Hart, un actor, cantante y pedagogo cuya investigación sobre la voz ha tenido un impacto profundo en la exploración artística contemporánea. Hart partía de la idea de que la voz humana no debía limitarse al rango “socialmente aceptado” de timbres y registros, sino que podía —y debía— expandirse hasta abarcar su potencial completo: desde los sonidos más graves y guturales hasta los más agudos y penetrantes, desde lo casi susurrado hasta el grito más desgarrado. Para él, la voz era una prolongación directa del cuerpo y de la psique, un territorio donde se manifestaban deseos, miedos, memorias y estados emocionales que a menudo quedaban reprimidos en el habla cotidiana.

El trabajo de Roy Hart se nutrió de la herencia de Alfred Wolfsohn, quien desarrolló una pedagogía vocal no convencional tras su experiencia traumática en la Primera Guerra Mundial. Hart llevó estas enseñanzas hacia un terreno escénico y performativo, integrando movimiento, respiración y gesto en el entrenamiento vocal. En sus métodos, la voz no es un instrumento separado del cuerpo, sino que surge de él como un todo, lo que implica que el trabajo vocal exige también un trabajo físico intenso y consciente: abrir la caja torácica, flexibilizar la columna, permitir que la respiración penetre profundamente y que los sonidos se proyecten desde distintos “centros” corporales.

Lèa me habló de ejercicios en los que, por ejemplo, se camina o se corre mientras se emiten sonidos, o se exploran diferentes texturas vocales asociadas a imágenes mentales o sensaciones físicas. La idea es desautomatizar la voz, romper con el “buen decir” para acercarse a un decir orgánico, crudo y vivo. Escucharla describir estas prácticas me inspiró a pensar que, para futuras piezas, podría integrar no solo las palabras y los sonidos grabados, sino también una investigación más amplia sobre el timbre, la respiración y el cuerpo como resonador.

Lèa también me habló de sus experiencias en Bilbao en Kabia, trabajando con Borja Ruiz —a quien conocimos en nuestra etapa bilbaína— y de cómo allí exploraron la metodología de los *Viewpoints*. Yo no lo recordaba con claridad, pero ella me lo trajo de vuelta a la memoria. Los *Viewpoints*, desarrollados inicialmente por la coreógrafa Mary Overlie y posteriormente adaptados al teatro por Anne Bogart y Tina Landau, constituyen un sistema de improvisación y composición escénica que se basa en la atención consciente a una serie de “puntos de vista” o parámetros de la acción.

En el teatro, esta técnica se convierte en una herramienta poderosa para que actores y performers construyan una presencia escénica viva, flexible y profundamente conectada con el espacio y con el grupo. Los *Viewpoints* originales de Overlie se organizaban en seis principios aplicados al trabajo corporal en danza: espacio, forma, tiempo, emoción, movimiento y narrativa. Bogart y Landau los adaptaron al entrenamiento actoral, reorganizándolos en dos grandes categorías: *Viewpoints de tiempo* (ritmo, duración, respuesta kinestésica, repetición) y *Viewpoints de espacio* (forma, gesto, arquitectura, topografía, relación espacial).

En la práctica, esto implica que los intérpretes aprenden a “escuchar” no solo con el oído, sino con todo el cuerpo: perciben cómo su posición cambia en relación con otros cuerpos, cómo el tiempo se expande o se contrae en una acción, cómo un gesto aislado puede volverse núcleo de una escena o cómo la arquitectura del espacio —sus límites, alturas, texturas— influye en la composición en vivo. Es un entrenamiento que cultiva la conciencia y la reacción inmediata, favoreciendo que las escenas emerjan de la interacción y la percepción, más que de una planificación rígida.

En entornos como Kabia, los *Viewpoints* permiten construir dramaturgias abiertas, donde el actor deja de ser únicamente “intérprete” de un texto para convertirse en co-creador de un lenguaje escénico que nace de la relación entre cuerpo, tiempo, espacio y atención compartida. No es solo una técnica, sino una poética que entrena a estar presentes en un “aquí y ahora” radical, donde la escena se teje como un acto colectivo y vivo.

Además, Léa me contó acerca de su experiencia trabajando los *Vocal Viewpoints* aplicados a la voz y al sonido. Ha realizado varios cursos en Bretaña y, desde su residencia en Douarnenez, ha estado desarrollando un proyecto de karaoke junto a otra amiga para presentar en septiembre (gracias a la *intermittence*). Los *Vocal Viewpoints*, inspirados en la técnica teatral de Bogart, amplían el cuerpo escénico al ámbito sonoro: consideran parámetros como pitch (altura del sonido), dinámica, tempo, duración, timbre, forma, gesto, arquitectura, repetición e incluso el silencio.

En Francia, esta línea de exploración de la voz y el sonido resuena con una tradición experimental que enlaza con figuras como François Dufrêne, pionero de la poesía sonora y el Ultra-Lettrismo, y Henri Chopin, maestro del sonido poético y la manipulación de la voz como materia tangible. Más contemporáneamente, el compositor experimental Frédéric Acquaviva trabaja desde una perspectiva radicalizada de la voz y el cuerpo como paisajes sonoros, entre lo corporal, lo electrónico y lo archivístico.

Voy a dedicarme, de aquí hasta el final de mi estancia en Azala, a explorar de diferentes maneras este escuchar la radio y repetir en voz alta aquello que oiga con variantes. Lo iré anotando, construyendo así un cuaderno que recoja fragmentos dispersos, surgidos de una escucha distraída y flotante de informaciones que circulan en el flujo constante de la radio.

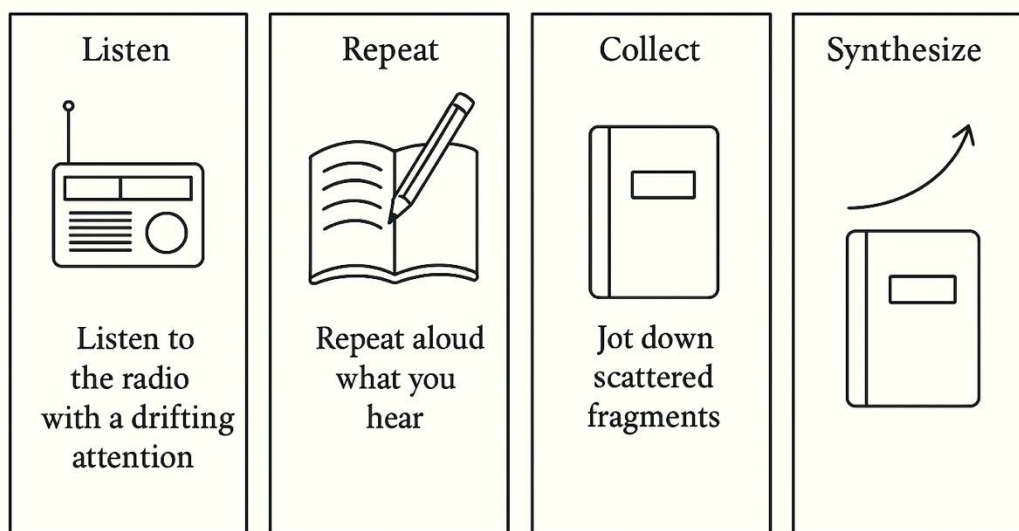
Estos retazos de información, que podrán proceder de ámbitos tan diferentes como la geografía, el deporte, las artes y las letras, el pensamiento, la economía o incluso la agricultura, llegarán por azar hasta mis oídos. Sin embargo, su selección y su montaje irán dando forma, a posteriori, a un punto de vista propio: una sensación minuciosa del aire del tiempo:

En la radio dicen que en Tokio hay jardines tan pequeños que caben sobre una mesa.
En la radio dicen que algunas bicicletas modernas funcionan sin cadena y sin pedales.
En la radio dicen que los peces luna pueden dormir flotando de lado durante horas.
En la radio dicen que en el Loira, hace siglos, se destilaba jarabe de pétalos de ortiga.
En la radio dicen que los flamencos a veces se vuelven grises si cambian de dieta.
En la radio dicen que los plataneros pueden “caminar” hasta tres metros en un año.
En la radio dicen que la sangre de algunos insectos brilla bajo la luz ultravioleta.
En la radio dicen que Carlomagno escribía con la mano izquierda pero dibujaba con la

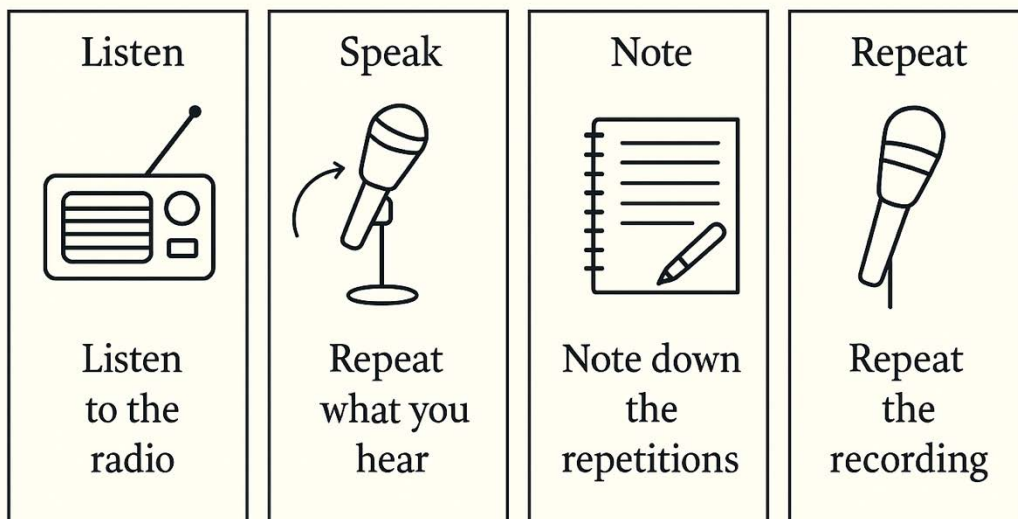
derecha.
 En la radio dicen que Luis XIV coleccionaba cucharas de plata, pero comía guisantes con las manos.
 En la radio dicen que hubo faraones que gobernaron desde el desierto sin ver nunca el Nilo.
 En la radio dicen que Jesús sabía nadar mejor que sus apóstoles.
 En la radio dicen que hay más cabras que humanos en algunas islas griegas.
 En la radio dicen que las cebras pueden cambiar de rayas cuando envejecen.
 En la radio dicen que los lobos pueden recorrer más de 60 km en una sola noche.
 En la radio dicen que ocho de cada diez franceses llevan un libro empezado que nunca terminarán.
 En la radio dicen que en algunas aldeas de Bretaña, la gente todavía cuenta historias al calor de una hoguera.
 En la radio dicen que la piel de un elefante puede absorber hasta 10 litros de agua en un baño.
 En la radio dicen que algunos monos se lavan las manos antes de comer.

Más cercanas al lenguaje oral y radiofónico:

- *En la radio dicen que...*
- *Se comenta que...*
- *Cuentan que...*
- *Dicen por ahí que...*



FM Score for a Notebook



Radio Repetition Score

Title: *Radio Cut-Up Score*

1. **Tune**
Find a random radio station and let it play for a short while.
2. **Catch**
Listen for a sentence or phrase that catches your attention.
3. **Cut**
Stop the radio immediately and write down only that fragment.
4. **Weave**
Continue until you have several fragments, then read them aloud in the order you collected them, without altering anything.

Título: *Partitura de Radio Cut-Up*

Sintoniza

Encuentra una emisora de radio al azar y déjala sonar durante un rato.

Coge

Escucha una frase u oración que llame tu atención.

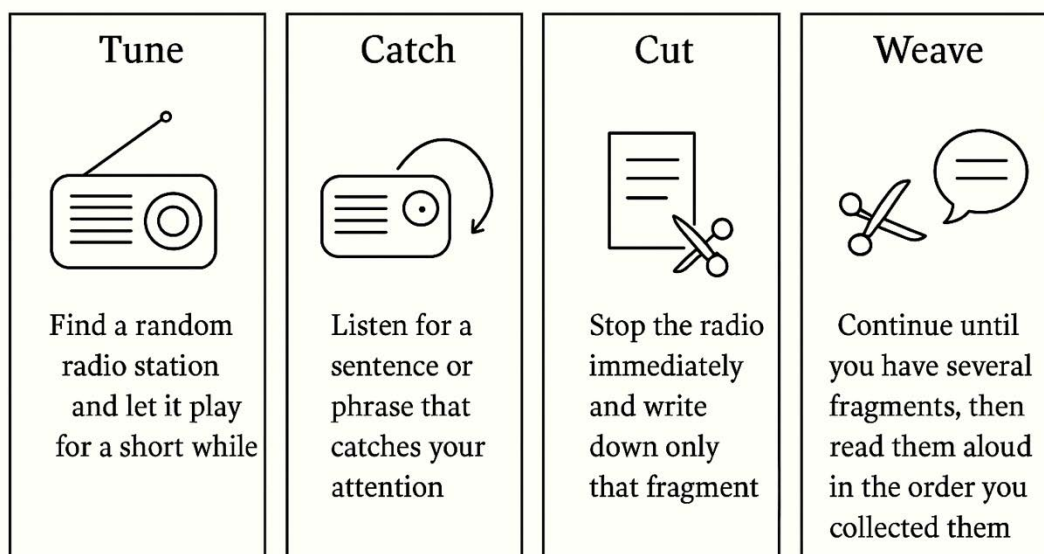
Corta

Detén la radio inmediatamente y anota solo ese fragmento.

Teje

Continúa hasta reunir varios fragmentos, luego léelos en voz alta en el orden en que los recogiste, sin alterar nada.

Radio Cut-Up Score



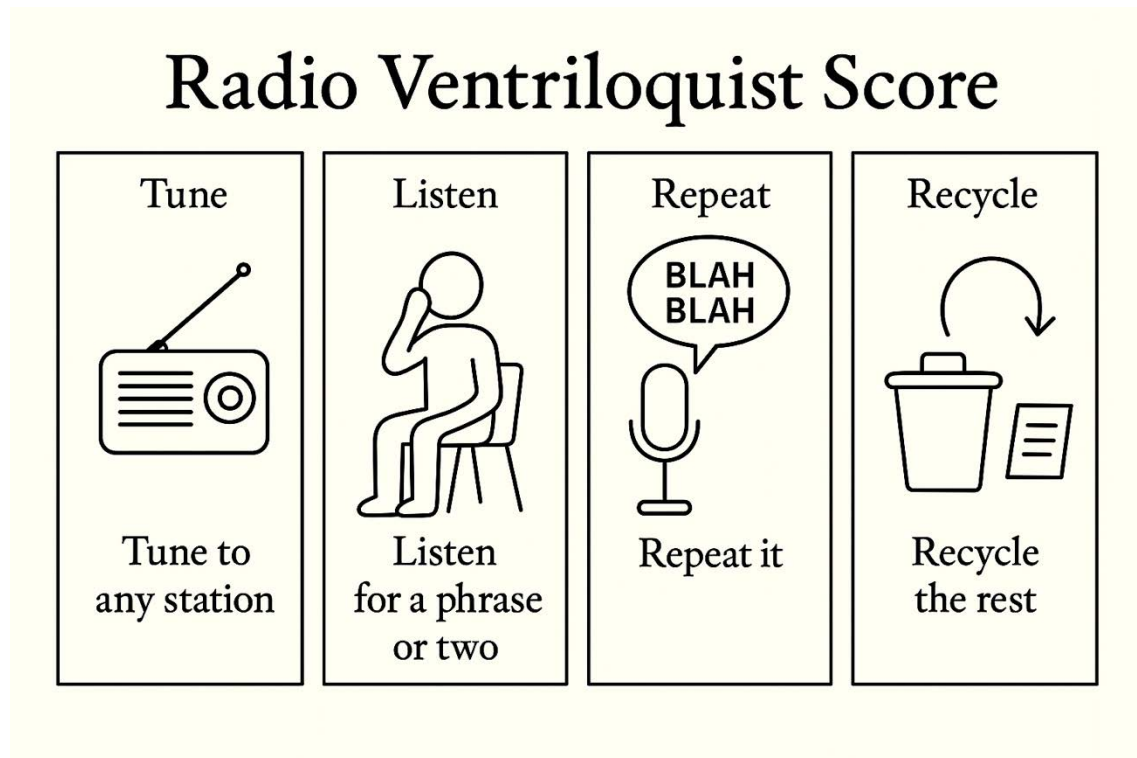
Tras 23 días aquí en Azala, siento que todo esto empieza a coger forma. Estos ejercicios de escucha, repetición, fragmentación y recomposición a partir de la radio se van a ir convirtiendo en un hilo conductor de mi estancia. Me doy cuenta de que encajan de manera muy natural con la concepción que Ulises Carrión tenía del medio: huir de la pretensión cultural, evitar imponer un mensaje cerrado y, en cambio, abrazar lo marginal, lo inesperado, lo cotidiano.

Cuando repito en voz alta lo que escucho, cuando escribo esos fragmentos y los ordeno después, me muevo justo en ese equilibrio que Carrión reclamaba entre naturalidad y novedad. La naturalidad está en mi voz, en el acto mismo de escuchar y repetir sin adornos. La novedad surge del método y del montaje, de la forma en que esos retazos —que provienen de lugares tan diversos como el deporte, la geografía o la economía— terminan formando una pieza nueva sin perder su origen azaroso.

Pienso la radio como una ciudad en la que he entrado sin ser vista, siguiendo a sus habitantes en silencio, tomando notas mentales y sonoras, registrando lo que me ofrece sin alterar su ritmo. Mi trabajo no es dominar ese flujo, sino dejarme atravesar por él, aceptando que estaba ahí antes de que yo llegara y seguirá ahí cuando me vaya.

Este proceso, que comenzó como una intuición, ahora es un laboratorio para explorar la tensión entre el azar y la decisión, entre lo que la radio me da y lo que yo hago con ello. Siento que, al repetir y archivar, mi voz se convierte en mediadora entre la fuente y una escucha futura, un testigo casi invisible del presente que circula. Aquí, día a día y sin ninguna prisa, se va gestando la estructura de otra pieza que dialoga con la poética del fragmento y con las estrategias de apropiación y re-contextualización que tanto me interesan de Carrión.

Otra más... con un poco de sentido del humor...



Me acabo de acordar. Tengo una radio azul que pertenecía a mi abuela, pero mi madre se la ha llevado de mi casa hoy. Como este fin de semana vienen a visitarme mis amigos Diego y Javier, ellos me la traerán. Mientras tanto, estoy haciendo estos ejercicios utilizando el ordenador y algunas radios online. Me interesan las emisoras populares; no me atraen las radios de contenido intelectual o más especializado.

Está lloviendo. Qué bien ☺

Día 24: 14 de agosto de 2025

Propongo, para empezar la mañana, entonces una cadena larga, casi hipnótica, que parte de la frase inicial: *En la radio dicen que algunas bicicletas modernas funcionan sin cadena y sin pedales*, y se va desplazando sustantivo por sustantivo, como una deriva verbal sin retorno, con repeticiones mínimas y giros poéticos. Haré 100 frases siguiendo tu regla: cada frase toma un sustantivo de la anterior y lo convierte en núcleo de la siguiente.

En la radio dicen que algunas bicicletas modernas funcionan sin cadena y sin pedales.

El color de algunas bicicletas brilla bajo la luz ultravioleta.

La luz ultravioleta tiñe de azul profundo las paredes del *Espacio 1*.

Las paredes del *Espacio 1* guardan ecos de conversaciones pasadas.

Las conversaciones pasadas flotan como polvo en un rayo de sol.
El polvo en un rayo de sol se vuelve danza microscópica.
La danza microscópica recuerda el temblor de una hoja bajo la brisa.
La hoja bajo la brisa proyecta su sombra sobre la tierra húmeda.
La tierra húmeda conserva el olor de la primera lluvia.
La primera lluvia abre grietas en el silencio del verano.
El silencio del verano es más denso junto a un campo de girasoles.
El campo de girasoles gira lentamente siguiendo al sol.
El sol quema los bordes del horizonte.
El horizonte se curva en el calor del mediodía.
El calor del mediodía adormece a los perros del pueblo.
Los perros del pueblo sueñan con ríos invisibles.
Los ríos invisibles se dibujan en mapas inventados.
Los mapas inventados guardan caminos hacia ciudades que no existen.
Las ciudades que no existen laten en los cuentos de viajeros.
Los cuentos de viajeros se escriben con tinta desvaída.
La tinta desvaída borra nombres de puertos antiguos.
Los puertos antiguos huelen a sal y madera mojada.
La madera mojada cruje en las noches de tormenta.
Las noches de tormenta son catedrales para el trueno.
El trueno se despliega como un telón sobre la montaña.
La montaña respira con lentitud milenaria.
La lentitud milenaria del glaciar es una lección de paciencia.
La paciencia se cultiva como una planta de sombra.
La planta de sombra se abre solo cuando nadie la mira.
La mirada ausente pierde las hojas del tiempo.

Las hojas del tiempo caen sobre el suelo del recuerdo.
El suelo del recuerdo está alfombrado de voces antiguas.
Las voces antiguas se enredan en antenas oxidadas.
Las antenas oxidadas apuntan hacia cielos olvidados.
Los cielos olvidados guardan constelaciones sin nombre.
Las constelaciones sin nombre navegan sobre océanos de aire.
El océano de aire empuja nubes de plomo.
Las nubes de plomo descargan lluvias que huelen a metal.
El metal vibrante del gong abre pasillos de sonido.
Los pasillos de sonido conducen a habitaciones vacías.
Las habitaciones vacías amplifican el latido del propio cuerpo.
El latido del cuerpo es tambor para la sangre.
La sangre dibuja rutas en la geografía interna.
La geografía interna contiene mares de calma y tormenta.
El mar de calma guarda barcos dormidos.
Los barcos dormidos sueñan con mareas futuras.
Las mareas futuras cambian las fronteras del mundo.
Las fronteras del mundo se pintan sobre vidrio frágil.
El vidrio frágil guarda la luz como un tesoro.
La luz del tesoro atraviesa el ojo como un relámpago.
El relámpago ilumina rostros fugaces.
Los rostros fugaces se esconden tras máscaras rotas.
Las máscaras rotas revelan verdades incómodas.
La verdad incómoda arde como un carbón encendido.
El carbón encendido se apaga en agua fría.
El agua fría despierta al viajero cansado.

El viajero cansado se detiene bajo un árbol.

El árbol guarda en sus anillos la historia de sequías y lluvias.

Las sequías y lluvias componen el calendario secreto del bosque.

El calendario secreto del bosque marca fiestas sin fecha.

Las fiestas sin fecha se celebran en silencio.

El silencio celebra su propio eco.

El eco se multiplica entre paredes de piedra.

La piedra sueña con el día en que fue montaña.

La montaña sueña con el día en que fue mar.

El mar sueña con el día en que fue nube.

La nube sueña con el día en que fue vapor.

El vapor sueña con el día en que fue hielo.

El hielo sueña con el día en que fue lágrima.

La lágrima sueña con el día en que fue risa.

La risa sueña con el día en que fue miedo.

El miedo sueña con el día en que fue calma.

La calma sueña con el día en que fue tormenta.

La tormenta sueña con el día en que fue polvo.

El polvo sueña con el día en que fue roca.

La roca sueña con el día en que fue fuego.

El fuego sueña con el día en que fue chispa.

La chispa sueña con el día en que fue idea.

La idea sueña con el día en que fue palabra.

La palabra sueña con el día en que fue silencio.

El silencio sueña con el día en que fue viento.

El viento sueña con el día en que fue susurro.

El susurro sueña con el día en que fue grito.
El grito sueña con el día en que fue canto.
El canto sueña con el día en que fue ola.
La ola sueña con el día en que fue lágrima.
La lágrima sueña con el día en que fue nube.
La nube sueña con el día en que fue nieve.
La nieve sueña con el día en que fue río.
El río sueña con el día en que fue lluvia.
La lluvia sueña con el día en que fue vapor.
El vapor sueña con el día en que fue mar.
El mar sueña con el día en que fue cielo.
El cielo sueña con el día en que fue luz.
La luz sueña con el día en que fue sombra.
La sombra sueña con el día en que fue noche.
La noche sueña con el día en que fue amanecer.
El amanecer sueña con el día en que fue horizonte.
El horizonte sueña con el día en que fue línea.
La línea sueña con el día en que fue punto.

Ahora, voy a reescribir la cadena de 100 frases en una **versión sonora**.
Aquí la respiración, el ritmo y la repetición tendrán un peso tan grande como las imágenes.
La estructura será **una voz que avanza encadenando sustantivos**, con pausas como latidos, como si fuera una emisión de radio nocturna y lenta.

Cadena sonora:

(voz grave, pausada, con ecos)

En la radio dicen...
que algunas bicicletas modernas funcionan...
sin cadena...
y sin pedales.

En la radio dicen...
que el color de algunas bicicletas brilla...
bajo la luz ultravioleta.

Luz...
luz ultravioleta...
tiñendo de azul... las paredes del *Espacio 1*.

Paredes que guardan ecos.
Ecos de conversaciones pasadas.
Conversaciones que flotan...
como polvo en un rayo de sol.

Polvo...
danza microscópica...
temblor de hoja... bajo la brisa.

Hoja...
sombra sobre tierra húmeda.
Tierra... olor de primera lluvia.
Lluvia...
grieta en el silencio del verano.

Silencio...
junto a un campo de girasoles.
Girasoles...
siguiendo al sol.
Sol... quemando los bordes del horizonte.

Horizonte... curvado por el calor del mediodía.
Mediodía... que adormece a los perros del pueblo.
Perros... soñando ríos invisibles.
Ríos... dibujados en mapas inventados.

Mapas... con ciudades que no existen.
Ciudades... latiendo en cuentos de viajeros.
Cuentos... escritos con tinta desvaída.
Tinta... borrando puertos antiguos.

Puertos... con olor a sal y madera mojada.
Madera... que cruje en noches de tormenta.
Tormenta... catedral del trueno.
Trueno... telón sobre la montaña.

Montaña... respirando con lentitud milenaria.
Lentitud... como planta de sombra.
Planta... que se abre sin mirada.
Mirada... perdiendo hojas del tiempo.

Hojas... sobre el suelo del recuerdo.
Suelo... alfombrado de voces antiguas.

Voces... enredadas en antenas oxidadas.
Antenas... señalando cielos olvidados.

Cielos... con constelaciones sin nombre.
Constelaciones... sobre océanos de aire.
Aire... empujando nubes de plomo.
Nubes... descargando lluvia de metal.

Metal... vibrando en gong.
Gong... abriendo pasillos de sonido.
Sonido... en habitaciones vacías.
Habitaciones... amplificando latidos.

Latido... tambor de sangre.
Sangre... dibujando geografía interna.
Geografía... con mares de calma.
Calma... guardando barcos dormidos.

Barcos... soñando mareas futuras.
Mareas... cambiando fronteras.
Fronteras... pintadas sobre vidrio frágil.
Vidrio... guardando la luz.

Luz... atravesando el ojo.
Ojo... relámpago sobre rostros fugaces.
Rostros... tras máscaras rotas.
Máscaras... revelando verdades incómodas.

Verdad... ardiendo como carbón encendido.
Carbón... apagado en agua fría.
Agua... despertando al viajero cansado.
Viajero... detenido bajo un árbol.

Árbol... guardando anillos de sequías y lluvias.
Sequías... componiendo el calendario secreto del bosque.
Calendario... de fiestas sin fecha.
Fiestas... celebradas en silencio.

Silencio... celebrando su eco.
Eco... multiplicado entre paredes de piedra.
Piedra... soñando ser montaña.
Montaña... soñando ser mar.

Mar... soñando ser nube.
Nube... soñando ser vapor.
Vapor... soñando ser hielo.
Hielo... soñando ser lágrima.

Lágrima... soñando ser risa.
Risa... soñando ser miedo.
Miedo... soñando ser calma.
Calma... soñando ser tormenta.

Tormenta... soñando ser polvo.
Polvo... soñando ser roca.
Roca... soñando ser fuego.
Fuego... soñando ser chispa.

Chispa... soñando ser idea.
Idea... soñando ser palabra.
Palabra... soñando ser silencio.
Silencio... soñando ser viento.

Viento... soñando ser susurro.
Susurro... soñando ser grito.
Grito... soñando ser canto.
Canto... soñando ser ola.

Ola... soñando ser lágrima.
Lágrima... soñando ser nube.
Nube... soñando ser nieve.
Nieve... soñando ser río.

Río... soñando ser lluvia.
Lluvia... soñando ser vapor.
Vapor... soñando ser mar.
Mar... soñando ser cielo.

Cielo... soñando ser luz.
Luz... soñando ser sombra.
Sombra... soñando ser noche.
Noche... soñando ser amanecer.

Amanecer... soñando ser horizonte.
Horizonte... soñando ser línea.
Línea... soñando ser punto.

Punto.

Y, después, una **versión loop**, pensada para que dure indefinidamente en una grabación, con un ritmo lento, pausas largas y encadenamientos que se cierran sobre sí mismos. He reducido a 12 eslabones que vuelven al inicio, de modo que se pueda repetir como un mantra radial o un murmullo de fondo.

Loop sonoro – Cadena circular:

(voz pausada, con ecos largos, dejando respirar cada frase)

En la radio dicen...
que algunas bicicletas modernas funcionan sin cadena...
y sin pedales.

Bicicletas... brillando bajo luz ultravioleta.
Luz... tiñendo paredes del *Espacio 1*.
Paredes... guardando ecos de conversaciones pasadas.

Ecos... flotando como polvo en un rayo de sol.
Polvo... danzando bajo la brisa.
Brisa... moviendo la sombra de una hoja.

Hoja... cayendo sobre tierra húmeda.
Tierra... guardando el olor de la primera lluvia.
Lluvia... abriendo grietas en el silencio del verano.

Silencio... junto a un campo de girasoles.
Girasoles... siguiendo al sol.
Sol... quemando los bordes del horizonte.

Horizonte... curvado en el calor del mediodía.
Calor... que adormece a los perros del pueblo.
Perros... soñando ríos invisibles.

Ríos... dibujados en mapas inventados.
Mapas... con ciudades que no existen.
Ciudades... latiendo en cuentos de viajeros.

Cuentos... escritos con tinta desvaída.
Tinta... borrando puertos antiguos.
Puertos... oliendo a sal y madera mojada.

Madera... crujiendo en noches de tormenta.
Tormenta... catedral del trueno.
Trueno... telón sobre la montaña.

Montaña... respirando con lentitud milenaria.
Lentitud... como planta de sombra.
Planta... que se abre sin mirada.

Mirada... perdiendo hojas del tiempo.
Hojas... cayendo...
y así... volvemos...
a la radio...
que dice...
que algunas bicicletas modernas funcionan sin cadena...
y sin pedales.

(loop infinito)

Aquí: la **partitura textual** del *loop*, con marcas de respiración y silencios, para que se pueda leer/interpretar como pieza de radioarte.

He usado este sistema:

- **(resp)** = respiración corta, apenas perceptible.
- **(pausa)** = pausa media (1-2 segundos).
- **(silencio)** = pausa larga (4-6 segundos, deja resonar la voz o el eco).
- Palabras en **mayúscula** = enfatizar, subir la presencia o intensidad.

Partitura textual – *Loop radial*:

(voz lenta, profunda, con resonancia)

En la radio dicen... (resp)
que algunas **BICICLETAS** modernas funcionan sin cadena... (resp)
y... (pausa) sin pedales. (silencio)

Bicicletas... (resp) brillando bajo luz ultravioleta... (pausa)
LUZ... (resp) tiñendo paredes... (pausa) del *Espacio 1*. (silencio)
Paredes... guardando ecos... (resp) de conversaciones pasadas. (pausa)

Ecos... (resp) flotando como polvo... (resp) en un rayo de sol. (pausa)
Polvo... (resp) danzando bajo la brisa. (silencio)
Brisa... (resp) moviendo la sombra... de una hoja. (pausa)

Hoja... cayendo sobre tierra húmeda. (pausa)
Tierra... guardando el olor... (resp) de la primera lluvia. (silencio)
Lluvia... abriendo grietas... (resp) en el silencio del verano. (pausa)

Silencio... junto a un campo... de girasoles. (resp)
Girasoles... siguiendo al SOL. (silencio)
Sol... quemando... (resp) los bordes del horizonte. (pausa)

Horizonte... (resp) curvado... en el calor... (resp) del mediodía. (silencio)
Calor... que adormece... a los perros del pueblo. (pausa)
Perros... soñando... ríos invisibles. (silencio)

Ríos... dibujados... en mapas inventados. (pausa)
Mapas... con ciudades... que no existen. (silencio)
Ciudades... latiendo... en cuentos de viajeros. (resp)

Cuentos... escritos... (resp) con tinta desvaída. (pausa)
Tinta... borrando... (resp) puertos antiguos. (silencio)
Puertos... oliendo... a sal... y madera mojada. (pausa)

Madera... (resp) crujiendo... en noches de tormenta. (silencio)
Tormenta... catedral... (resp) del trueno. (pausa)
Trueno... telón... sobre la montaña. (silencio)

Montaña... respirando... con lentitud... (resp) milenaria. (pausa)
Lentitud... como planta... de sombra. (silencio)
Planta... que se abre... sin mirada. (pausa)

Mirada... perdiendo... hojas del tiempo. (pausa)
Hojas... cayendo... (silencio)
y así... volvemos... (resp)
a la RADIO... (pausa)
que dice... (resp)
que algunas bicicletas modernas... (resp)
funcionan sin cadena...
y sin pedales. (silencio)

(*loop infinito*)

Y, aquí, propongo una **partitura visual en formato texto** que imita una disposición circular, pensada para que luego pueda pasarlo a un diseño gráfico.

La he hecho con **radios** que parten del centro (la frase inicial) y se expanden siguiendo el *loop*, marcando respiraciones (°), pausas (—) y silencios (□). La lectura se hace en sentido horario.

[BICICLETAS] °

brillando bajo luz —

ultravioleta ° LUZ □

tiñendo paredes del Espacio 1 —

paredes guardando ecos °

conversaciones pasadas □

flotando como polvo ° en un rayo —

de sol □

POLVO ° danzando —

bajo la brisa □

BRISA ° sombra —

de una hoja □

HOJA ° tierra —

húmeda □

TIERRA °

olor de primera lluvia —

LLUVIA □

grietas ° silencio —

del verano □

SILENCIO ° girasoles —

SOL □

quemando ° horizonte —

HORIZONTE □

curvado ° calor —

mediodía □

CALOR ° perros —

soñando □

RÍOS invisibles °

MAPAS —

inventados □

CIUDADES °

cuentos —

TINTA □

borrando —

PUERTOS □

madera °

TORMENTA □

trueno °

MONTAÑA □

lentitud °

PLANTA □

mirada °

HOJAS □

(loop)

En la RADIO dicen...

que algunas bicicletas modernas

funcionan sin cadena —

y sin pedales □

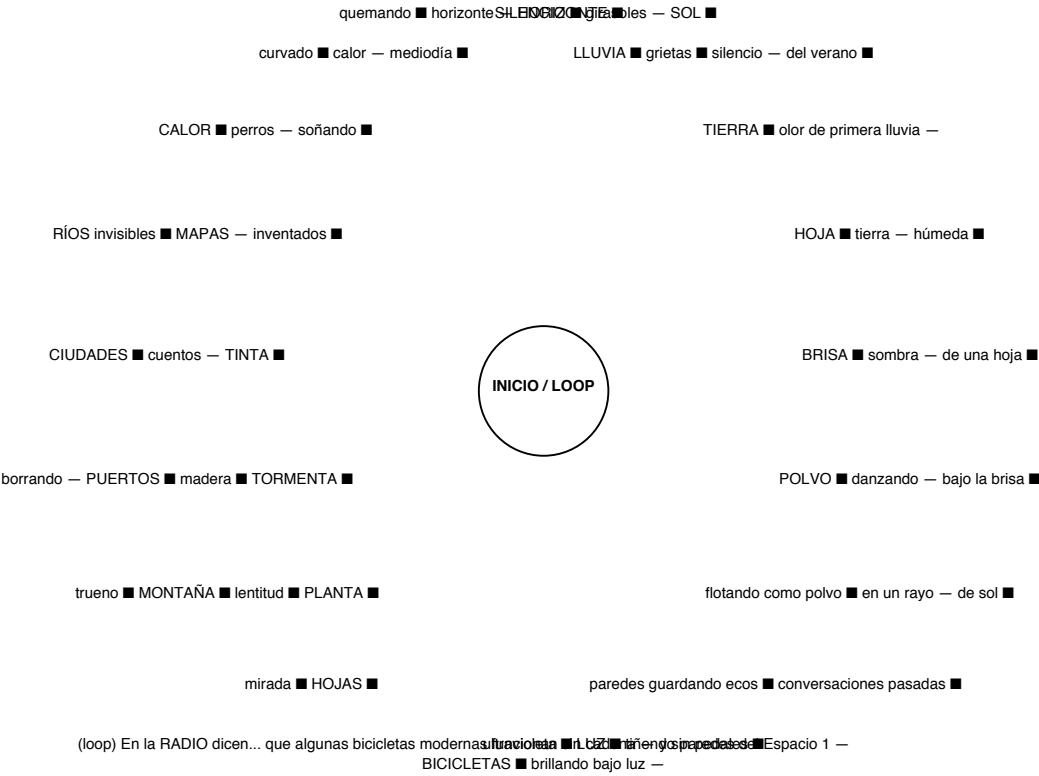
Leyenda visual

- ° = respiración corta
- — = pausa media (1-2 seg)
- □ = silencio largo (4-6 seg)

Lectura performativa: empezar en el centro ("En la RADIO dicen...") y avanzar en sentido horario, dejando que cada símbolo regule tu ritmo. Cuando vuelvas al centro, repetir.

Partitura Visual - Loop Radial (Texto/Marcas)

■ = respiración corta
— = pausa media (1-2 seg)
■ = silencio largo (4-6 seg)
Lectura en sentido horario. Repetir al llegar al centro.



Esquema **con una disposición gráfica real circular** en un PDF.

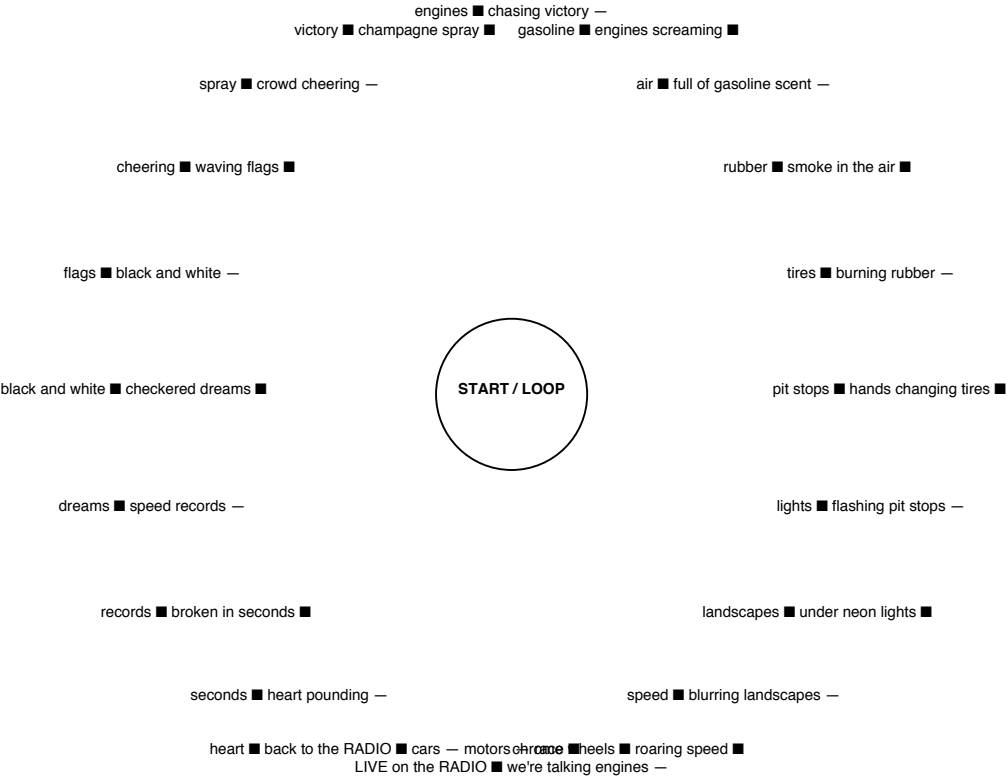
Visual Score - Circular Radio Loop (Wedding Theme)

■ = short breath
— = medium pause (1-2 sec)
■ = long silence (4-6 sec)
Read clockwise. Repeat upon returning to the center.



Visual Score - Circular Radio Loop (Cars & Motors Theme)

■ = short breath
— = medium pause (1-2 sec)
■ = long silence (4-6 sec)
Read clockwise. Repeat upon returning to the center.





Ahora sí que empieza la diversión; me miro y casi me creo [Lil B](#), con todo el desparpajo del momento. Siento que he llegado a ese punto místico y un poco absurdo que llevaba tiempo buscando. Es exactamente el lugar al que quería llegar y, curiosamente, también el que necesitaba. Como encontrar un hogar improvisado en mitad de una fiesta. Y aquí me quedo, entre la risa y la satisfacción, disfrutando de todo ello.

https://archive.org/details/takinover_lilb

Día 25: 15 de agosto de 2025

Hasta que tenga conmigo la radio de mi abuela —ese objeto cargado de memoria, peso y presencia física— estoy utilizando Radio Garden como herramienta provisional para mis ejercicios en el *Espacio 1*. Desde esta interfaz global, selecciono emisoras al azar y trabajo con fragmentos de voz, repeticiones y movimientos, explorando cómo el sonido emitido desde un punto remoto puede reconfigurarse en el *aquí y ahora* del cuerpo. La ausencia del aparato físico me obliga a habitar la radio como flujo intangible, sin carcasa ni dial, lo que convierte cada práctica en un cruce entre geografía auditiva y gesto inmediato.

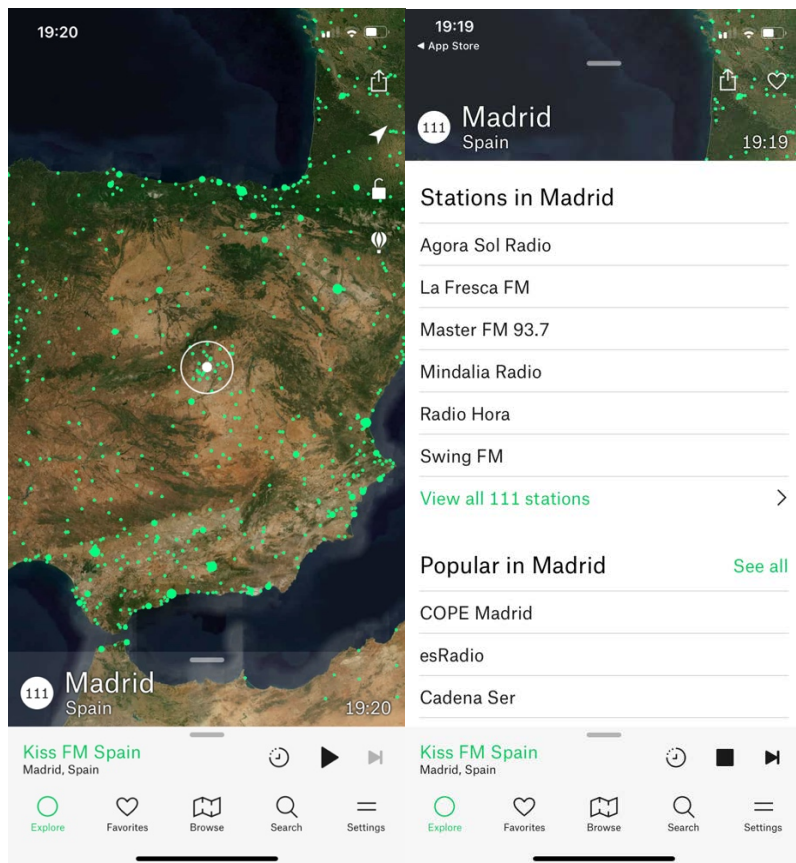
Radio Garden es, en esencia, un globo terráqueo que gira en la pantalla, salpicado de puntos verdes que, como luciérnagas digitales, marcan la ubicación de miles de emisoras de radio de todo el mundo. Su interfaz es seductora por su sencillez: basta con desplazar el planeta con el ratón o el dedo, acercarse a un país, a una ciudad, a una aldea incluso, y hacer clic en uno de esos puntos luminosos para escuchar lo que está sonando allí, en ese momento, en tiempo real. No hay menús complejos ni clasificaciones intelectuales: solo el gesto primitivo y casi infantil de girar el mundo con la mano y detenerlo donde la curiosidad te lo pide.

La magia de Radio Garden radica en que no filtra el contenido con criterios elitistas ni lo traduce a un canon cultural predeterminado: lo que escuchas es lo que se emite, tal cual, con sus acentos, sus jingles locales, sus cortes publicitarios, sus silencios incómodos y sus músicas a veces conocidas y a veces irrepetibles. Esto la convierte en una herramienta profundamente democrática: tanto las grandes cadenas nacionales como las emisoras comunitarias de barrio están representadas en el mismo plano, con el mismo icono verde. No hay jerarquía, solo proximidad geográfica y la inmediatez del sonido.

Frente a las radios online más especializadas, que suelen estar cuidadosamente comisariadas, Radio Garden ofrece un acceso casi bruto a la radio popular, en el sentido más amplio: emisoras locales que hablan de fiestas patronales, que retransmiten partidos de ligas modestas, que dan recetas de cocina, que leen mensajes de oyentes en directo. Es un recordatorio de que la radio sigue siendo un medio cotidiano, cercano, a menudo más ligado a la comunidad que a la cultura globalizada.

Este tipo de experiencia tiene un valor que va más allá del consumo pasivo: es una invitación a perderse, a escuchar sin objetivo, a practicar lo que podríamos llamar “deriva sonora” o “turismo auditivo”. En un contexto donde gran parte de la escucha está mediada por algoritmos que nos recomiendan lo que “seguramente nos gustará”, Radio Garden desactiva ese filtro y nos devuelve el azar como método.

En ese sentido, la aplicación tiene algo casi táctil y arqueológico: como quien sintoniza un viejo transistor girando la rueda, pero con la capacidad de saltar de una emisora en Oregón a otra en Zanzíbar en un segundo. Y ese salto no es solo geográfico: es cultural, lingüístico y emocional. Escuchar una radio popular de otro lugar —esa que un taxista local o una pescadora en un puerto remoto podría tener encendida— es una forma de entrar por la puerta de servicio de una cultura, sin pasar por el vestíbulo institucional.



He vuelto hoy a *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (“Un lance de dados jamás abolirá el azar”) es una de las obras más radicales de Stéphane Mallarmé y, al mismo tiempo, un punto de inflexión en la historia de la poesía occidental. Fue publicada en 1897 en la revista *Cosmopolis*, aunque Mallarmé venía trabajando en ella desde al menos 1894, afinando no solo el contenido verbal, sino la disposición tipográfica, el ritmo visual y el uso de la página como espacio compositivo. La obra se concibió en un momento histórico y cultural de transición: el simbolismo, que había dominado las dos últimas décadas del siglo XIX, empezaba a abrir grietas hacia las primeras vanguardias del siglo XX.

En la Francia de finales del XIX se vivía un clima de fin de siglo marcado por una mezcla de desencanto y fascinación por lo nuevo: la industrialización avanzaba, la ciencia desafiaba antiguas certezas, y las artes buscaban romper con la herencia académica. Paralelamente, el pensamiento científico y filosófico se impregnaba de la idea del azar, no como un mero accidente, sino como fuerza constitutiva de la realidad (recordemos que en física y matemáticas se empezaban a problematizar conceptos como la probabilidad y el caos). En ese contexto, Mallarmé, que ya había declarado su voluntad de “dar un sentido más puro a las palabras de la tribu”, encontraba en la disposición espacial del texto una vía para renovar radicalmente la poesía.

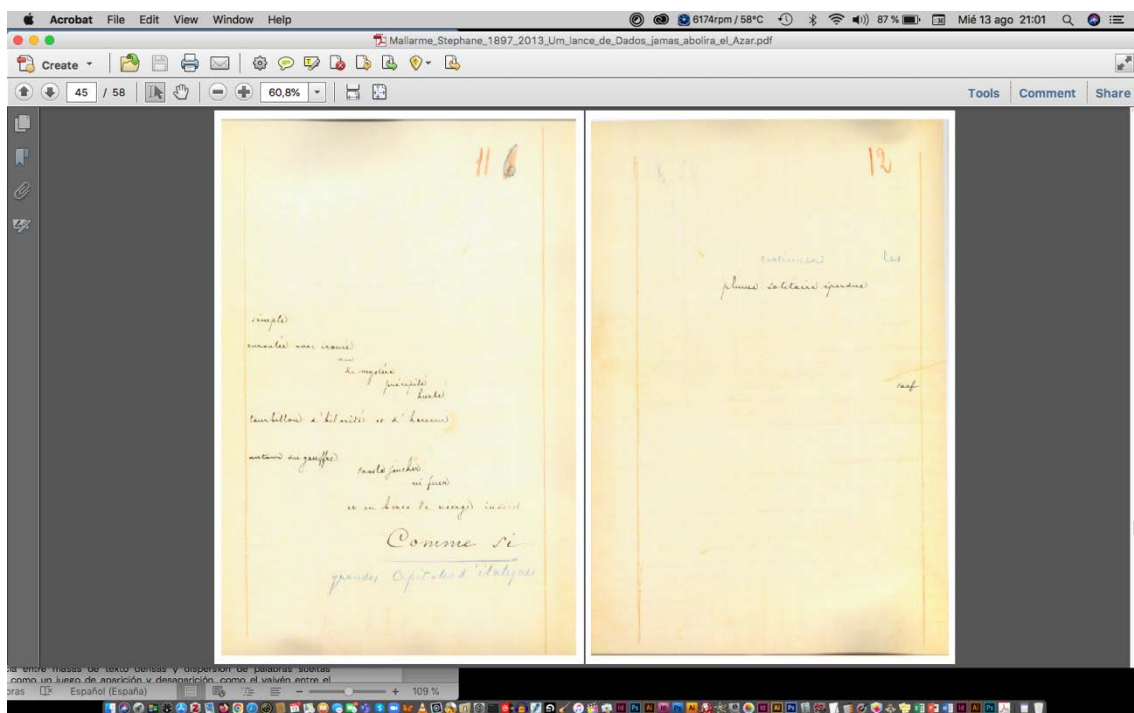
Lo disruptivo de *Un coup de dés...* no está solo en su temática (el azar como elemento ineludible de la existencia), sino en su escritura espacial. Mallarmé concibe la página en blanco como un espacio coreográfico donde las palabras son figuras en movimiento. El poema se extiende sobre dobles páginas, con cambios drásticos de tamaño tipográfico, alineaciones quebradas, huecos deliberados y pausas visuales. Este “montage” tipográfico rompe la linealidad de

la lectura: ya no se trata de seguir un hilo único, sino de saltar, expandirse, recomponer en la mente la multiplicidad de trayectorias posibles. Es un trabajo que, de hecho, anticipa ciertas técnicas del collage y del montaje cinematográfico, así como la poesía visual y concreta del siglo XX.

El propio Mallarmé lo definía como un “partitura visual” donde el blanco de la página tenía tanta importancia como las palabras. Ese blanco no es vacío: es silencio, pausa, respiración; un campo de tensión que organiza el ritmo. La alternancia entre masas de texto densas y dispersión de palabras sueltas funciona como un juego de aparición y desaparición, como el vaivén entre el control y el azar. Aquí se adelanta a nociones que después desarrollarán poetas y artistas de las vanguardias (futuristas, dadaístas, concretistas), pero también compositores como John Cage, para quienes el silencio y el espacio son parte inseparable de la obra.

En cuanto al título y el leitmotiv del texto, la frase “jamás abolirá el azar” encierra una afirmación filosófica: ninguna estructura, por más ordenada que parezca, puede eliminar la contingencia. La figura del “lance de dados” no es un acto banal: en Mallarmé es un gesto cargado de destino, donde la voluntad humana se enfrenta a lo imprevisible. En 1897, año de la publicación, Mallarmé tenía 55 años, había sufrido pérdidas familiares profundas y vivía un momento de madurez creativa, pero también de desencanto hacia el alcance real de la poesía en la sociedad. Este poema es, de algún modo, su testamento estético y existencial: una síntesis entre control formal extremo y reconocimiento de lo incontrolable.

En definitiva, *Un coup de dés...* no solo es un poema, sino una experiencia de lectura en la que la vista, el ritmo, el silencio y el azar se conjugan para desmontar el paradigma lineal de la escritura. Es un hito que abre la puerta a la página como espacio plástico, donde la palabra deja de ser solo vehículo de significado y se convierte también en objeto visual y temporal.



Está disponible en Monoskop:

https://monoskop.org/images/b/b6/Mallarme_Stephane_1897_2013_Um_lance_de_Dados_jamas_abolira_el_Azar.pdf



Día 26: 16 de agosto de 2025

Hoy continúo leyendo —en el sentido de leer como seguir el rastro— las partituras circulares que vengo generando a partir de la escucha directa de la radio. Leo sus órbitas como si fuesen diagramas de tiempo: cortes, desvanecimientos, ráfagas, *señales fantasma*, idas y venidas del dial que acaban plegadas en un mismo anillo. Y, mientras leo, no puedo dejar de pensar que estas partituras son *skeleton*: estructuras desnudas que exponen el almacén de la forma sonora con la misma crudeza con la que una letra pintada reduce su volumen a gesto, a hueso.

La palabra *skeleton* me regresa hoy con insistencia. La aprendí leyendo al escritor de graffiti Saeio —Le Megawizard— y el modo en que hablaba del *writing* como una práctica que despoja a las letras hasta que sólo queda su esqueleto operativo. Más allá de la literalidad de cualquier cita concreta, su ética formal ya estaba ahí: “no hacer decoración”, sentido del humor, y la aspiración paradójica de reproducir un cierto “silencio de la naturaleza”. Y, sobre todo, una comprensión del graffiti como expresión momentánea, en acto, que se mide por su intensidad y no por su ornamento. Esa economía del signo es el terreno en el que la noción de *skeleton* cobra espesor crítico.

Conviene, por claridad, cruzar esa intuición con una noción clásica de la teoría de la letra. En tipografía y caligrafía se denomina “esqueleto” a la forma esencial de una letra: la línea monolineal que subyace a sus trazos, antes de que el instrumento —plumilla ancha o flexible, brocha, *cap*, rodillo— le añada “carne”: contraste, peso, textura. Trabajar desde el esqueleto permite separar arquitectura y epidermis, y pensar el diseño (o la escritura) como una dialéctica entre pauta y materia, entre verbo y herramienta.

Leído así, *skeleton* no es minimalismo ni ascetismo vacío, sino un método: dejar a la vista el vector que organiza las fuerzas —en mi caso, el vector que organiza la escucha—. Mis partituras circulares, levantadas a oído de radio, trazan esqueletos temporales: una línea que condensa en un perímetro único el zapping, la modulación, el *fading*, la irrupción de ruido y la estabilidad precaria de una voz. Si paso el vocabulario tipográfico al campo de la escucha, diría que mis círculos trabajan con “rotación” (vuelta, *loop*, órbita), pero traducen a la vez “expansiones” y “contracciones” dinámicas (peso del ruido, densidad de la señal, silencios), componiendo una escritura auditiva.

Esta idea dialoga con mi propia biografía de escritora de *graffitti* (y de *anti-graffitti*). Si el *anti-graffitti* es, como lo practico, una negativa a los cánones ornamentales del estilo —esos “acabados” que convierten la letra en fetiche—, entonces *skeleton* funciona como una ética de contención: escribir es, primero, construir el esqueleto de la relación con el lugar, la superficie, la velocidad, la ilegalidad o el desvío; sólo después decidir cuánta carne darle y dónde retirarla. No es casual que Saeio —cuyo trabajo circula entre la calle, el libro y la institución— se haya convertido en un nodo para pensar esta reducción estratégica.

Hay, además, una tensión lingüística que hoy vuelve a interesarme: elijo escribir en inglés, lengua que no domino, y justo ahí aparece una fricción productiva. Leída desde *skeleton*, esa decisión vacía a la palabra de su comodidad semántica y la devuelve a su almacén gráfico-fónico: cada letra se vuelve trayectoria más que

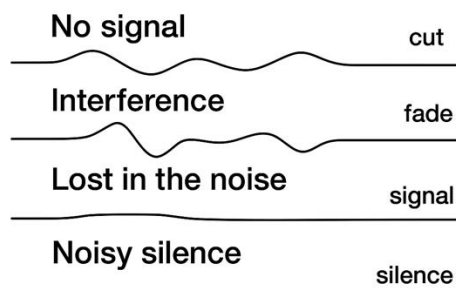
significado; cada error de concordancia, un pequeño *glitch* que expone la ingeniería del signo. El inglés, en mi mano, opera como herramienta exógena que obliga a pensar la letra por su esqueleto (su *skeleton line*) y no por su retórica. En esa “incompetencia deliberada” hay una fuerza conceptual cercana a ciertas partituras-acción de tradición Fluxus: instrucciones casi desprovistas de literatura, que obtienen su potencia del dispositivo que activan y no de su brillo textual.

Vuelvo a la escucha circular. Si llamamos “esqueleto auditivo” a la línea que trazo en cada partitura, puedo ensayar —como protocolo de trabajo— cuatro operaciones:

1. **Tensión lingüística:** sobreimprimir la línea con frases breves en inglés, asumidas como *material sonoro* antes que como **Extracción del esqueleto:** registrar una única línea por pista, sin grosores ni rellenos —sólo dirección, longitud y puntos de inflexión—, anotando a un lado el inventario de eventos (corte, *fade*, interferencia, señal, silencio).
2. **Vestido mínimo:** decidir *a posteriori* qué porciones “engordan” (peso del ruido) y cuáles se “afinan” (vacíos, silencios), haciendo explícito dónde el esqueleto resiste y dónde cede.
3. **Sentido:** aprovechar el fallo gramatical como acento rítmico.
4. **Deriva anti-graffitti:** llevar una línea de la partitura al muro (o a su negativo: la limpieza, el borrado), insistiendo en la estructura —*outline* sin *fill*, rastro sin volumen— para que el sitio y el gesto completen la “carne”.

En este marco, la categoría *skeleton* deja de ser una metáfora para convertirse en un criterio operativo y, si se me permite, en una posición ética: “no hacer decoración” no es renunciar a la belleza, sino desplazarla al ajuste fino entre estructura y medio; a la precisión del golpe de muñeca; a la economía del signo en relación con el contexto. Ahí el humor no adorna: tensa. Y el “silencio de la naturaleza” no es vacío: es la calibración del ruido de fondo para que la estructura se oiga.

Hoy he “leído” mis círculos como si fueran huesos. No para quedarme en el ascetismo, sino para decidir, con más nitidez, dónde poner y dónde quitar. Ese decidir —eso que en el muro se vuelve *anti-graffitti* y en la radio se hace partitura— es, quizás, la práctica. Y *skeleton*, más que un estilo, su herramienta.



Visual Score - Circular Radio Loop (Saeio the Megawizard & Graffiti Theme)

■ = short breath
— = medium pause (1-2 sec)
■ = long silence (4-6 sec)
Read clockwise. Repeat upon returning to the center.





Saeio y Un paseo...



Día 27: 17 de agosto de 2025

Hoy me he acordado de **Juan Eduardo Cirlot**. Su figura y su obra han regresado hoy a mi memoria con la intensidad de un eco que no se apaga. A principios de este año, Óscar Esquivias y su compañero Asís G. Ayerbe me invitaron a participar en el número 27 de su revista *Mirlo*, publicado en marzo de 2025: un número especial titulado *88 soñantes*, dedicado íntegramente a Cirlot. Dentro de ese itinerario de sueños, yo escribí el “sueño 52”:

“Periódico en bolsa de vidrio y plástico, aplanado, eco de sombra en la luz detenida”.

Aquella breve pieza fue, para mí, una suerte de instante congelado, una imagen que oscilaba entre lo tangible y lo evanescente, y que aún hoy se despliega como una variación silenciosa en mi pensamiento.

Sobre Inger, Permutaciones

Inger, Permutaciones es una obra en la que Juan Eduardo Cirlot toma un nombre —“Inger”— como punto de partida y lo somete a un proceso combinatorio extremo. La primera parte explora las disposiciones posibles de las letras, revelando la estructura matemática que subyace a cualquier secuencia. Sin embargo, esa fase inicial no se queda en el mero cálculo: la obra pronto se expande hacia un territorio donde la variación fonética y visual adquiere protagonismo.

El nombre se transforma en un campo de resonancia simbólica, capaz de sugerir idiomas, mitologías, lugares y estados emocionales. Cirlot convierte la permutación en un acto de excavación poética: al reorganizar lo mismo, accede a significados distintos, como si cada orden de las letras abriera una puerta a un paisaje nuevo. Así, la obra deja de ser un ejercicio formal y se convierte en una meditación sobre la potencia latente del lenguaje.

Javier Maderuelo y el recital Inger en Ars Santa Mònica (2011)

En 2011, **Javier Maderuelo** presentó en Ars Santa Mònica un recital dedicado a *Inger*. No fue una lectura convencional, sino una interpretación en la que la voz se convirtió en instrumento de exploración espacial y temporal. Las permutaciones de Cirlot, al ser pronunciadas, adquirían peso físico; cada repetición modulada generaba una atmósfera distinta, y el espacio arquitectónico respondía amplificando o absorbiendo el sonido.

La cadencia, la pausa y la variación en el timbre transformaban la sucesión de letras en un tejido sonoro. La repetición dejaba de ser simple reiteración para convertirse en un proceso de revelación gradual. Los oyentes podían percibir cómo, a través del ritmo y el eco, la obra cobraba una tercera dimensión, expandiéndose más allá del papel para habitar el aire.

Gracias a **José Iges**, que para mí es un referente radiofónico sin igual, estos días he llegado hasta la figura de **Brion Gysin** (al que no conocía) y su libro

Permutations. Esta obra parte de un procedimiento tan simple como radical: tomar una frase corta y hacerla rotar a través de todas las permutaciones posibles de sus palabras, explorando cómo el orden modifica no solo el significado, sino también el ritmo, la textura y el peso de cada elemento. En el caso de Gysin, la frase se convierte en una máquina verbal que, al girar sobre sí misma, produce un trance sonoro y semántico. El libro no se limita a transcribir el resultado; es, en sí mismo, un espacio visual donde la repetición y el desplazamiento se convierten en coreografía tipográfica, generando patrones que se leen y se miran al mismo tiempo.

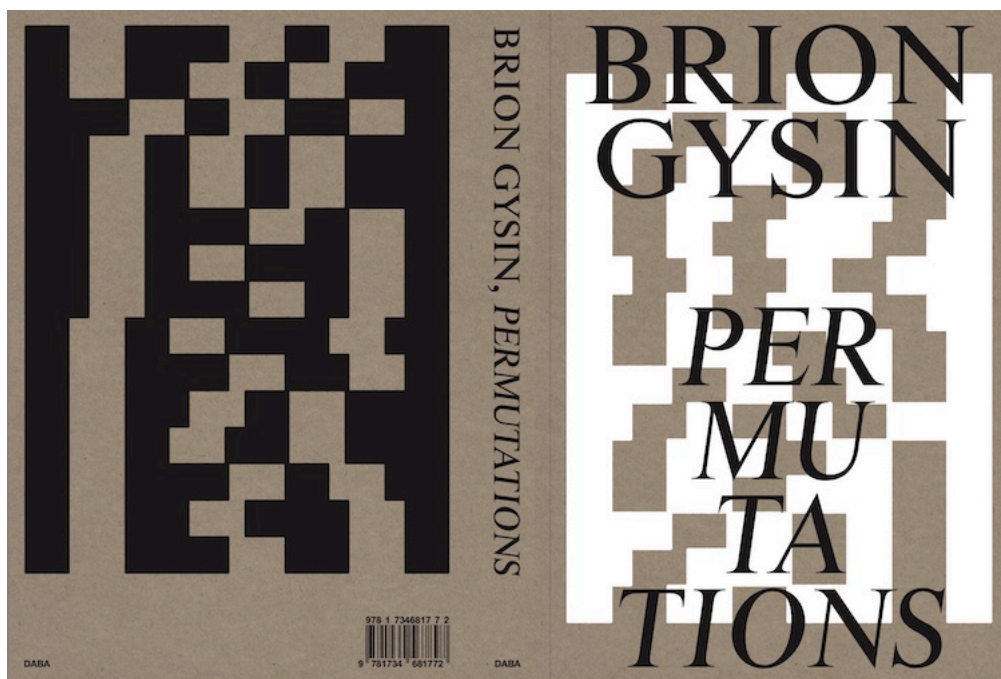
Mi atención, sin embargo, está especialmente centrada en su pieza **grabada en cinta de bobina abierta**, *I Am That I Am*. Aquí, la permutación se traslada del papel al dominio sonoro: la voz repite la frase con inflexiones, acentos y modulaciones que alteran radicalmente la percepción. La cinta, con su grano característico y sus pequeñas irregularidades mecánicas, aporta una materialidad palpable al discurso, convirtiéndolo en un objeto acústico. La reiteración, lejos de agotar la frase, la multiplica: cada vuelta revela una cadencia distinta, un nuevo subtexto emocional o una sombra de significado antes inadvertida. El resultado es una experiencia casi hipnótica, donde la repetición y la velocidad no son redundancias sino excavaciones, una perforación progresiva en el sentido hasta alcanzar su núcleo más elemental.

- [Escuchar en SoundCloud: “Brion Gysin – I Am That I Am” (por Dreamachines)] [SoundCloud](#)

Adicionalmente, puedes consultar el Internet Archive, donde está alojada una copia del vídeo original de YouTube:

- [Versión en Internet Archive del vídeo de *I Am That I Am*] [Archive](#)

En este contexto, la **poesía permutatoria** aparece como un territorio intermedio entre la música, el lenguaje y las artes visuales. Su poder no reside únicamente en el contenido de las palabras, sino en el proceso de transformación continua, en el despliegue combinatorio que abre una dimensión temporal a la lectura y a la escucha. Tanto Cirlot como Gysin —cada uno con sus herramientas y sensibilidades— muestran que el acto de permutar es también un acto de creación, un ejercicio de contemplación activa donde la estructura se convierte en emoción y el sistema en revelación poética.

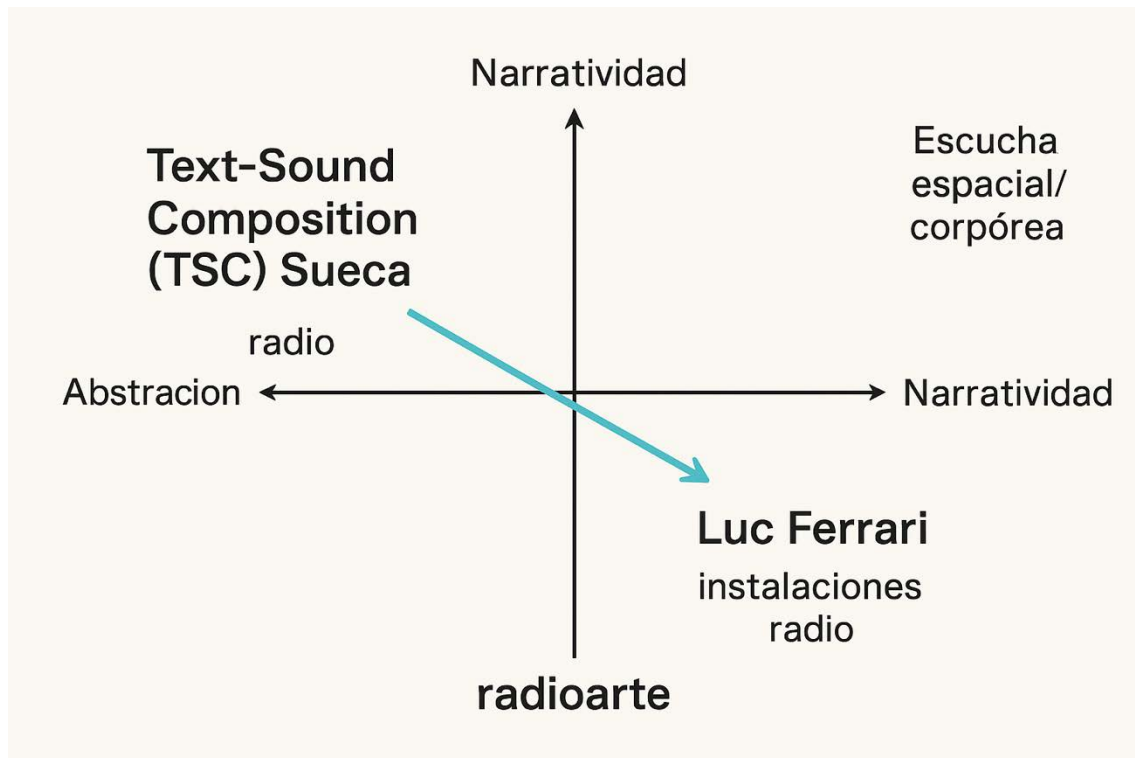


"The whole idea of the permutations came to me visually on seeing the so-called, Divine Tautology, in print. It looked wrong, to me, non-symmetrical. The biggest word, That, belonged in the middle but all I had to do was switch the last two words and It asked a question: 'I Am That, Am I?' The rest followed."

B.G.

I AM THAT I AM
AM I THAT I AM
I THAT AM I AM
THAT I AM I AM
AM THAT I I AM
THAT AM I I AM
I AM I THAT AM
I AM I THAT AM
I I THAT AM
AM I I THAT AM
I AM I THAT AM
I THAT I AM AM
THAT I I AM AM
I I THAT AM AM
I I THAT AM AM
THAT I I AM AM
I THAT I AM AM
AM THAT I I AM
THAT AM I I AM
AM I THAT I AM
I AM THAT I AM
I THAT AM I AM
I AM THAT AM I
AM I THAT AM I
I THAT AM AM I
THAT I AM AM I
AM THAT I AM I
THAT AM I AM I

I AM AM THAT I
AM I AM THAT I
I AM AM THAT I
AM I AM THAT I
AM AM I THAT I
AM AM I THAT I
I THAT AM AM I
THAT I AM AM I
I AM THAT AM I
AM I THAT AM I
AM THAT I AM I
THAT AM I I I
THAT AM AM I I
AM AM THAT I I
AM AM THAT I I
THAT AM AM I I
AM THAT AM I I
I AM I AM THAT
AM I I AM THAT
I I AM AM THAT
I I AM AM THAT
AM I I AM THAT
I AM I AM THAT
I AM I AM THAT
AM I AM I THAT
I AM AM I THAT
AM I AM I THAT
AM AM I I THAT
AM AM I I THAT



1. Text-Sound Composition

La **Text-Sound Composition** surge en **Suecia a finales de los años 60**, en paralelo con movimientos similares en otros países escandinavos y en el Reino Unido. Sus raíces se sitúan en varios factores:

1. **Influencia de la música concreta y el GRM francés:** La manipulación de grabaciones de voz y sonidos pregrabados es central. Compositores suecos viajaban o estudiaban en París, absorbiendo técnicas de corte, loop y transformación electrónica.
2. **Poética de la experimentación sonora:** Se combina la palabra hablada con la exploración tímbrica y rítmica de la voz, descomponiéndola en fonemas, sílabas y gestos sonoros.
3. **Vínculo con la radio pública sueca (Sveriges Radio):** La TSC se desarrolló en parte para la difusión radiofónica, aprovechando el medio para crear obras que sólo tenían sentido en el espacio acústico del oyente.

Los principales referentes incluyen compositores como **Rune Lindblad, Lars-Gunnar Bodin, Sten Hanson y Bengt Emil Johnson**, quienes impulsaron la TSC como un género autónomo dentro de la música electrónica experimental.

2. Definición y características

La Text-Sound Composition puede definirse como:

Una composición sonora en la que la **palabra hablada, fragmentada o manipulada electrónicamente**, se convierte en material musical y estructural, integrando el

sonido de manera que lo textual y lo acústico son equivalentes en la construcción de la obra.

2.1. Rasgos formales

- **Fragmentación del lenguaje:** La palabra deja de ser vehículo de significado literal para convertirse en **material sonoro**. Se utilizan:
 - Fonemas.
 - Sílabas.
 - Onomatopeyas.
 - Fragmentos de conversación.
- **Manipulación electrónica:** La cinta permite:
 - Cortes y empalmes.
 - Reverso, repetición, loop.
 - Alteración de velocidad y altura.
 - Procesamientos de eco, filtrado y modulación.
- **Combinación de voz y otros sonidos:** A veces se integran ruidos de la vida cotidiana, paisajes sonoros, o instrumentos electrónicos.
- **Estructuras no lineales:** Las piezas se construyen por yuxtaposición y superposición, no siguiendo una narrativa tradicional.

3. Componentes de la Text-Sound Composition

Podemos desglosar la TSC en **tres grandes niveles de componentes**:

3.1. Componente textual

- La palabra y su material fonético es el núcleo.
- Funciona como **material musical**, no como lenguaje semántico.
- Ejemplo: un poema hablado es fragmentado en fonemas, reordenado, estirado o truncado.

3.2. Componente sonoro

- Incluye tanto **voz manipulada electrónicamente** como **sonidos de ambiente** o generados sintéticamente.
- El objetivo es crear **paisajes sonoros híbridos**, donde la palabra se funde con ruido y música electrónica.
- La voz puede perder identidad, transformándose en textura y ritmo.

3.3. Componente estructural

- Organiza cómo se combinan los fragmentos de texto y sonido.
- La estructura es más **espacial y temporal** que narrativa:
 - Superposición de capas de sonido.
 - Desplazamientos rítmicos y temporales.
 - Contraste de densidades y timbres.
- La escucha es **activa**: el oyente reconstruye asociaciones, significados y patrones a partir de fragmentos dispersos.

4. Modos de escucha

La TSC sueca fomenta **una escucha no lineal, atenta y corporal**:

- Se enfatiza la **percepción de la voz como sonido**, no como mensaje.
- La fragmentación obliga a un **reensamblaje mental**, activando la imaginación del oyente.
- Se produce una **dimensión espacial de la escucha**, especialmente cuando las obras se presentan en instalaciones o sistemas multicanal.

5. Obras y compositores clave

- **Rune Lindblad – “Party” (1966)**: Una de las primeras TSC, combina fragmentos de voz y sonidos domésticos en una estructura caótica, pero organizada por texturas y ritmos internos.
- **Lars-Gunnar Bodin – “Eclipse” (1968)**: Integra la voz humana con electrónica de estudio, creando un paisaje sonoro donde la palabra se vuelve abstracta.
- **Sten Hanson – “Elektronmusik för tal och ljud”**: Explora los límites entre fonética, música y ruido, usando cinta magnética para manipular fragmentos de lenguaje hablado.

6. Impacto y legado

- La TSC sueca influyó en **el desarrollo del radioarte y la poesía sonora europea**, anticipando técnicas de sampling, remix y sound collage.
- Inspiró experimentos posteriores en instalación sonora y performance, donde la **voz se convierte en instrumento** y el espacio de escucha en parte de la obra.
- Su enfoque en **fragmentación, textura y ritmo** anticipa conceptos centrales del arte sonoro contemporáneo y de la escucha activa.

Uso de la voz y material sonoro

Aspecto	TSC Sueca	Luc Ferrari
Voz	Central; la palabra hablada se fragmenta y se convierte en materia sonora. La semántica se diluye para enfatizar ritmo, timbre y fonética.	Presente, pero integrada en paisajes sonoros mixtos; la voz puede conservar significado narrativo o ser transformada electrónicamente. La anécdota sonora combina voz, ambiente y música.
Sonidos adicionales	Ruidos urbanos, domésticos o ambientales como textura de fondo; en general la voz es protagonista.	Paisajes sonoros ricos: voces, sonidos de campo, instrumentos musicales, elementos electrónicos; más heterogéneo y “cinematográfico” en su construcción.
Tratamiento electrónico	Manipulación en cinta: corte, loop, cambio de velocidad, reverso; enfocado en la exploración de la fonética y timbre.	Similar manipulación electrónica, pero con mayor libertad estética; la manipulación sirve tanto a la textura como a la narrativa implícita de la pieza.

Fragmentación y construcción temporal

Aspecto	TSC Sueca	Luc Ferrari
Fragmentación	Muy marcada: los fragmentos de voz y sonido se yuxtaponen, creando discontinuidad y densidad sonora.	Fragmentación aplicada tanto al sonido de campo como a la música; los fragmentos pueden aparecer en capas o superpuestos, pero también pueden sugerir una narrativa mínima.
Temporalidad	No lineal; el oyente reconstruye patrones y asociaciones; el tiempo se percibe más como flujo de eventos que como historia.	Tiempo flexible; en obras como <i>Music Promenade</i> , no hay inicio ni fin obligatorios; la duración se diluye según el recorrido del oyente por el espacio sonoro.
Estructura	Formal, pero basada en patrones sonoros internos más que narrativa externa.	Formalidad flexible; puede haber narrativa implícita a través de la combinación de anécdotas sonoras y fragmentos musicales.

Espacialización e implicación del oyente

Aspecto	TSC Sueca	Luc Ferrari
Espacio de escucha	Originalmente para radio; escucha virtualmente “plana” pero activa, el oyente reconstruye el paisaje sonoro mentalmente.	Instalaciones físicas y multicanal (<i>Music Promenade</i>), donde el espacio se convierte en parte de la obra; la posición del oyente afecta qué fragmentos se escuchan.
Rol del oyente	Activo en la reconstrucción de patrones sonoros, pero limitado por el canal radiofónico.	Activo y corporal; el oyente decide recorrido, inicio y fin; se convierte en co-creador de la experiencia sonora.
Dimensión performativa	Menos explícita; la performance está en la escucha y percepción.	Más explícita; el recorrido y la interacción con el espacio son componentes constitutivos de la obra.

Síntesis y divergencias conceptuales

1. Convergencias:

- Ambos exploran la **voz como materia sonora** más que como portadora de significado literal.
- La **fragmentación y la discontinuidad temporal** son estrategias centrales para desnaturalizar la percepción musical tradicional.
- Se fomenta la **escucha activa** y reflexiva, implicando al oyente en la construcción de sentido.

2. Divergencias:

- **Ferrari**: integración de sonidos de campo, instrumentos y narrativa; instalaciones multicanal; foco en la experiencia física y espacial.

- **TSC sueca:** foco en la voz y su abstracción; experimentación tímbrica y rítmica en cinta; experiencia principalmente auditiva, más mental que física.
- **Narrativa:** Ferrari permite la emergencia de pequeñas historias (anécdotas), mientras la TSC sueca enfatiza textura y ritmo sobre narrativa.

En resumen, podemos pensar en la relación así:

La **TSC sueca** es la exploración fonética y rítmica de la voz en el espacio mental del oyente, mientras que **Ferrari** amplía esa exploración hacia la integración de **paisajes sonoros, narrativa implícita y experiencia espacial física**, creando un puente entre radioarte, instalación sonora y música concreta.

1. Luc Ferrari

Luc Ferrari nace en París en 1929. Aunque se le asocia estrechamente con la **música electroacústica**, su obra desborda ese marco y se adentra en el arte radiofónico, la composición instrumental, el arte sonoro y la experimentación narrativa.

Formación

- Estudió piano y composición con **Arthur Honegger, Olivier Messiaen** y, más tarde, **René Leibowitz**, acercándose a la técnica serial.
- A mediados de los 50, viaja a Alemania y descubre la música electrónica en el *Studio für elektronische Musik* de la WDR de Colonia, donde conoce a Karlheinz Stockhausen.
- Su encuentro con Pierre Schaeffer en 1958 le lleva a formar parte del **Groupe de Recherches Musicales (GRM)** en la RTF (Radiodiffusion-Télévision Française).

Ferrari, aunque influido por el pensamiento estructural de Schaeffer, muy pronto se distancia del rigor acusmático para explorar **narrativas sonoras, elementos cotidianos y referencias extramusicales**.

2. Estética general

Ferrari plantea lo que él mismo llamará **“anécdote sonora”**: el uso deliberado de sonidos reconocibles, cargados de referencias y significados, para construir relatos auditivos. Esto se opone al “objet sonore” de Schaeffer, que buscaba aislar el sonido de sus causas y asociaciones.

Sus obras combinan:

- **Registro de campo** (*field recording*) con grabaciones in situ.
- **Montaje y edición** para construir tramas temporales.
- **Integración de voz** (narradores, conversaciones, testimonios).
- **Música instrumental o electrónica** como elemento dramático o poético.
- **Juego con la espacialidad** y la dramaturgia sonora.

3. Ferrari y la radio

La radio fue para Ferrari un laboratorio ideal. Allí pudo:

- Experimentar con formatos híbridos entre documental, ficción y composición.
- Distribuir obras pensadas no solo para el oído musical, sino para el oyente doméstico, distraído o sumergido.
- Aprovechar recursos técnicos (cinta, multipista, efectos, mezcla) y humanos (locutores, actores de voz, técnicos de sonido) que la radio pública francesa y alemana ponían a disposición de los creadores.

Ferrari trabajó para **France Culture**, **Radio France** y para radios alemanas como la WDR y la SWR, en programas de creación radiofónica que en Francia se llamaban “**Création Radiophonique**” y en Alemania se vinculaban al Hörspiel experimental.

4. Obras relevantes

1950s – Primeras obras electrónicas

- **Visage V (1958)**: obra para cinta, con sonidos electrónicos y vocales manipulados.
- **Étude aux accidents (1958)**: experimento con accidentes sonoros, prefigurando su interés por la narrativa incidental.

1960s – Narrativa y anécdota sonora

- **Hétérozygote (1963-64)**: considerada una de sus obras maestras tempranas.
Combina grabaciones de campo (mercados, voces, fragmentos de conversación) con sonidos electrónicos y música. Es una *anécdote sonore* en la que se cruzan lo documental y lo ficticio.
- **Presque rien n°1 – Le lever du jour au bord de la mer (1970)**: Registro casi puro del amanecer en un pueblo de Yugoslavia, presentado como una obra completa. Este gesto radical transforma la escucha radiofónica, proponiendo el paisaje sonoro como arte autónomo.

1970s – Radioarte puro y *Presque rien*

- **Les Grandes Répétitions (1965-68)**: serie televisiva y radiofónica junto a Gérard Patris para la ORTF, presentando a músicos contemporáneos (Varèse, Messiaen, Stockhausen, etc.) con un montaje creativo de entrevistas, ensayos y reflexiones.
- **Music Promenade (1969)**: instalación y obra radiofónica basada en flujos sonoros que el oyente recorre mentalmente.
- **Presque rien n°2 (1977)**: exploración de otro paisaje sonoro, esta vez desde un punto de vista más narrativo, con transformaciones y cortes que revelan la construcción.

1980s – Híbridos narrativos y documentales

- **Je me suis perdu dans le paysage (1984):** pieza que combina grabaciones de campo, voz y música instrumental, con un tono introspectivo.
- **Journal de bord (1982):** diario sonoro que mezcla observaciones cotidianas, música y reflexiones en un formato próximo al documental radiofónico.

1990s – Expansión de la autobiografía sonora

- **Presque rien n°3 – A la plage de nouveau (1995):** retorno a la playa como motivo sonoro, ahora con mayor conciencia de la memoria y del paso del tiempo.
- **Far-West News (1998):** serie de piezas construidas como “informativos” poéticos, donde noticias, paisajes y recuerdos se entrelazan.

2000s – Últimos trabajos

- **Presque rien avec filles (2004):** obra lúdica y sensual, donde voces femeninas y sonidos cotidianos se mezclan en un ambiente íntimo.
- **Didascalies (2004):** para piano y violonchelo, muestra que Ferrari nunca abandonó del todo el trabajo instrumental, pero lo aborda con una sensibilidad narrativa aprendida de la radio.

5. Modos de escucha en la obra radiofónica de Ferrari

En sus obras para radio, Ferrari propone **modos de escucha complejos**:

1. **Escucha documental:** atención a la huella real del sonido grabado.
2. **Escucha ficcional:** dejarse llevar por la construcción narrativa y la voz del autor.
3. **Escucha ambiental:** percepción del paisaje sonoro como obra autónoma.
4. **Escucha autobiográfica:** el oyente se convierte en testigo de la subjetividad del compositor.
5. **Escucha intermitente:** Ferrari aceptaba que el oyente radiofónico no siempre escuchaba de forma concentrada, y diseñaba sus piezas para que funcionaran en capas.

6. Legado e influencia

Ferrari ha sido fundamental en:

- La consolidación del **paisaje sonoro** como género artístico.
- La expansión del **Hörspiel experimental** hacia formas híbridas con el documental.
- La validación de la **vida cotidiana como material compositivo**.
- La integración de la radio como medio expresivo total, no solo como canal.

Hoy, proyectos de radioarte, podcasts experimentales y piezas acusmáticas que juegan con la narración en primera persona beben directamente de su concepción de la **anécdote sonora**.

Unas grabaciones de piano...



El día comenzó con la presencia ya instalada de **Elena Aitzkoa**, quien desde la mañana me acompaña en este proceso. Hemos salido juntas a realizar unas compras y, en el camino, aprovechamos para dar una vuelta en coche, lo cual nos permitió abrir la jornada con un ritmo distendido, casi de paseo, en contraste con la concentración del trabajo posterior.

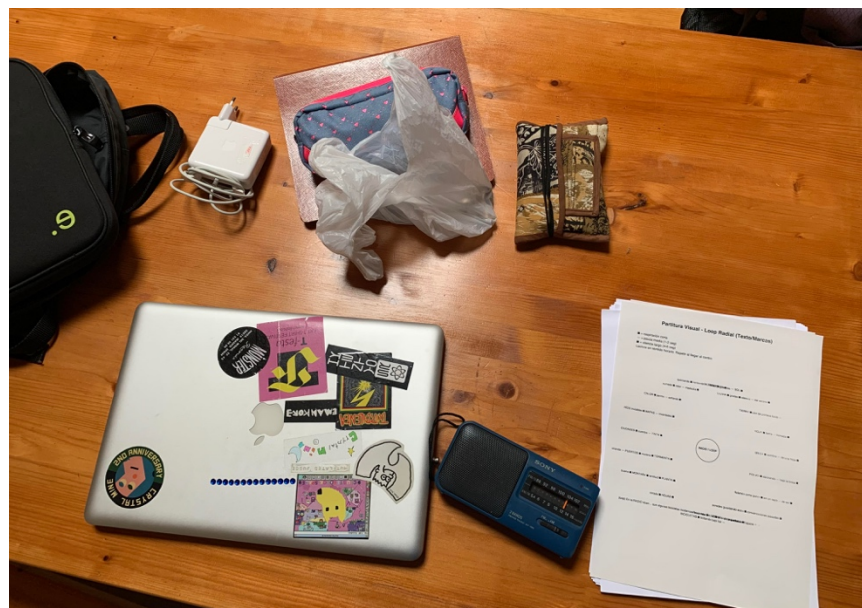
De regreso, nos dirigimos al *Espacio 1*, donde comenzamos a activar el lugar con una serie de pequeños ejercicios corporales y performativos. Entre ellos, realizamos la acción de soplar una pluma, que sirvió como gesto inaugural del día, una suerte de respiración compartida y lúdica, pero también cargada de una poética de la fragilidad y la atención. Completamos este momento con estiramientos y otros movimientos sencillos, destinados tanto a afinar la percepción corporal como a preparar la escucha y la concentración.

Más tarde, **Idoia Zabaleta** imprimió las partituras circulares que he venido desarrollando durante estos días de residencia, partituras que surgen de un ejercicio continuo de escucha atenta a la radio, transformando ondas y voces en una suerte de propuesta de instrucciones y lectura. La materialización en papel de estas partituras marca un hito en el proceso: ahora tenemos a disposición un conjunto de materiales concretos que nos permitirá trabajar de manera más precisa y compartida en las próximas sesiones.

Por la tarde, continué con la elaboración de nuevas partituras circulares, expandiendo el repertorio de variaciones y formas que se despliegan en torno a la escucha. Mientras tanto, Elena se tomó un merecido descanso, lo cual generó un espacio de calma en el que la concentración sobre el trazo y el papel pudo sostenerse con serenidad.

La jornada se cierra, por tanto, con una sensación de apertura y preparación: el archivo de partituras impresas y las nuevas composiciones gráficas constituyen ahora un corpus que podrá seguir alimentando la práctica conjunta en los próximos días.

Ya tengo la radio azul de mi abuela conmigo...



Día 29: 19 de agosto de 2025

MY NAME IS SARAH.

WHAT'S YOURS?

La jornada del 19 de agosto de 2025 estuvo marcada por una práctica compartida con **Elena Aitzkoa**, poeta y escultora nacida en Apodaka (Álava, 1984), cuya obra transita entre lo escultórico, lo poético y lo performativo. Aitzkoa se caracteriza por un acercamiento radicalmente sensible al mundo material y natural, estableciendo relaciones con lo que podríamos llamar una “escultura expandida”, en la que la escritura y la poesía no son accesorios, sino parte constitutiva de una ontología de lo artístico que se despliega en múltiples lenguajes. Sus proyectos, desde *Paracelso* (2015) hasta *Lendia Song* (2019), han insistido en la construcción de imaginarios íntimos que se sitúan entre lo cotidiano y lo mítico, transitando espacios naturales y objetos encontrados, y generando una poética que oscila entre la fragilidad y lo monumental en estos momentos.

Ese día en Azala, emprendimos un recorrido por el bosque de encinas que rodea la casa, explorando diferentes senderos: el Camino de Cueva Lobos, la subida a San Vitores, la Cueva de Tuyo y el llamado camino de las abejas. El andar fue acompañado por una práctica centrada en unas **partituras radiales y circulares** que habíamos preparado y que, gracias a la mediación de **Idoia Zabaleta**, pudieron materializarse en soporte papel, lo cual facilitó su transporte durante la caminata. Estas partituras se concebían no tanto como estructuras rígidas de notación, sino como mapas abiertos que invitaban a la oralidad, al encuentro de voces, y a la improvisación.

El gesto de leer estas partituras en voz alta, sin instrucciones precisas, propició un fenómeno de **sincronización y desincronización** entre ambas. Aquí cabe pensar en los trabajos de **Cornelius Cardew**, especialmente en *Treatise* (1963–67), donde la ausencia de directrices cerradas obliga a la construcción de acuerdos momentáneos entre los intérpretes, favoreciendo una escucha atenta a la diferencia y a la contingencia. En este caso, lo interesante fue observar cómo, en medio del bosque, las palabras adquirían un espesor material distinto: el eco, el crujir de las hojas, la lluvia, los zumbidos de insectos y el viento entre las encinas se convertían en contrapunto sonoro de nuestras voces.

La práctica reveló cómo el **acto de leer juntas** —sin coordinación previa, sin el mandato de la homogeneidad— abría espacios de aparición inesperada. A veces nuestras voces se encontraban en un mismo ritmo o cadencia, generando momentos de aparente unísono; en otras ocasiones, se desplegaban divergentes, generando una polifonía accidental que recordaba a las formas de canto responsorial o a las derivas del *hocket medieval*, donde la discontinuidad entre voces produce un tejido sonoro fragmentado pero orgánico.

En este sentido, caminar y leer se convirtieron en un mismo gesto performativo. La práctica remitía inevitablemente al concepto de *score-walks*, tan presentes en experiencias de artistas como **Alison Knowles**, vinculada a Fluxus, donde las instrucciones mínimas —a menudo ambiguas— abrían la posibilidad de que el entorno condicionara la acción. La simultaneidad del andar y la lectura hacía que

el tiempo se plegara: los pasos marcaban un compás irregular, mientras las voces se desfasaban, recomponían y volvían a dispersarse.

La experiencia también dialogaba con las ideas de **Pauline Oliveros** en torno a la *Deep Listening*, donde la atención expandida a los sonidos del entorno y del propio cuerpo constituye un modo de conocimiento situado. En nuestro caso, leer en el bosque no era solo emitir palabras, sino integrarse en un tejido acústico ya preexistente, hecho de grillos, viento, pisadas y silencios.

En definitiva, el 19 de agosto fue un día de convivencia poética con Elena Aitzkoa, en el que escritura, voz y naturaleza se entrelazaron. La práctica con las partituras radiales no buscaba llegar a un resultado cerrado, sino abrir un espacio de relacionalidad, donde la poesía se volvía acción y el paisaje se convertía en coautor. La desincronización, lejos de ser un obstáculo, aparecía como un recurso estético y político: mostraba que la diferencia no solo es posible, sino necesaria para que el encuentro acontezca.



Día 30: 20 de agosto de 2025

La mañana del 20 de agosto estuvo dedicada nuevamente a la experimentación con las partituras circulares y radiales, pero esta vez trasladamos la práctica al interior, concretamente al *Espacio 1* de Azala. El cambio de localización supuso un giro notable en la percepción de la acción. Si en el bosque la voz dialogaba con la apertura del paisaje, con la dispersión de los sonidos naturales y la irregularidad del terreno, en el interior se instauraba un régimen acústico distinto, marcado por la reverberación de la madera y la posibilidad de contener, modular y proyectar la voz en un entorno cerrado.

Antes de comenzar la lectura, el propio espacio nos invitó a preparar el cuerpo: estiramientos, ejercicios de respiración y un breve calentamiento vocal. La diferencia es significativa: mientras en el exterior el movimiento estaba dado por la propia caminata, en el interior la práctica se concentraba en el cuerpo como instrumento y en la voz como materia vibrátil. Aquí podríamos recordar a **Merce Cunningham** y su insistencia en la autonomía del cuerpo en movimiento, o bien a las investigaciones de **Joan La Barbara**, pionera en la exploración de la voz extendida, quien comprendía que las resonancias del espacio transforman la percepción misma de la emisión vocal.

La madera del *Espacio 1* introdujo una textura particular: su capacidad de absorber y devolver frecuencias generaba un efecto de calidez y proximidad. La voz no se perdía, como en el bosque, sino que rebotaba suavemente, generando un campo acústico que favorecía la escucha mutua y la afinación con el entorno inmediato. Este cambio material del soporte arquitectónico incidía directamente en la interpretación de las partituras. La sincronización y desincronización entre voces adquirió aquí un carácter más íntimo, casi táctil, como si la vibración compartida creara un tejido invisible entre cuerpos y espacio.

La tarde fue un tiempo de descanso y tránsito. Poco a poco comenzaron a llegar las participantes de *p l e b e y a*, la Escuela de Verano de Azala, un programa que convoca a personas de diversas disciplinas en un espacio de aprendizaje colectivo, donde lo artístico, lo político y lo afectivo se entrelazan. El ambiente de bienvenida fue particularmente cálido: la diversidad de trayectorias y sensibilidades se dejaba entrever en las primeras conversaciones, que se intensificaron durante la cena compartida, marcada por la sensación de estar inaugurando un tiempo de comunidad. En contraste con la soledad del trabajo matinal.

Al caer la noche asistimos a la presentación de *Baldío Dorado*, una pieza de **María Salgado** (poeta e investigadora) e **Irene Cantero** (coreógrafa, creadora e iluminadora escénica). Ambas colaboran desde hace años en proyectos que cruzan poesía, voz y movimiento, explorando las posibilidades de la oralidad como materia escénica. Salgado, cuya trayectoria ha indagado en las fronteras entre poesía y política, ha desarrollado lo que ella misma denomina “poesía en la escena”, un territorio en el que el poema se despliega en el espacio sonoro y performativo, más allá de la página escrita. Cantero, por su parte, ha trabajado en torno a la coreografía como práctica expandida, no solo vinculada al cuerpo que danza, sino también a la escucha, la atención y la composición de lo sensible.

Baldío Dorado se presentó como una pieza donde la palabra se hacía cuerpo y el movimiento se hacía lenguaje. El título mismo, con su resonancia ambivalente entre lo árido y lo luminoso, remitía a un terreno fértil para la reflexión sobre lo común y lo precario, entre otras muchas cuestiones. Me gustó muchísimo.



Día 31: 21 de agosto de 2025

La jornada del 21 de agosto continuó la práctica iniciada el día anterior con las partituras radiales, consolidando un método que ya comenzaba a encontrar su propio ritmo dentro de la residencia. Sin embargo, la jornada estuvo marcada también por un acontecimiento singular: el encuentro con **Borja**, guarda forestal de la zona, quien además posee un conocimiento especializado en el **volteo de campanas**, una técnica ancestral que hoy se conserva como patrimonio vivo en algunas comunidades de la Península Ibérica.

El **volteo de campanas** consiste en un modo de ejecución en el que la campana completa gira sobre su eje, impulsada manualmente, hasta alcanzar un giro completo. Este gesto no solo genera un patrón sonoro característico, más prolongado y vibrante que el repique, sino que también implica una dimensión performativa y física: el campanero debe sincronizar la fuerza de su cuerpo con el peso de las dos campanas, controlando el ritmo del volteo, el equilibrio y la energía acumulada en el vaivén. El sonido resultante es expansivo, rotundo, capaz de proyectarse a largas distancias y de inscribir la presencia comunitaria en el paisaje sonoro de un territorio. Como recuerda **Llorenç Barber** en sus estudios sobre las campanas y sus conciertos campaneros, esta práctica constituye una forma de “arquitectura sonora” que modela tanto el tiempo (a través de los toques rituales) como el espacio (a través de su propagación acústica).

Acompañamos a Borja en la subida a la iglesia, donde pudimos grabar el sonido del volteo. La experiencia de registrar este acto nos permitió percibir cómo la energía del gesto humano se traducía en vibración sonora, y cómo el espacio arquitectónico amplificaba y modulaba dichas ondas. Se trataba de un encuentro entre lo ancestral y lo contemporáneo: la tradición manual del volteo dialogaba con la mediación tecnológica de la grabadora.

Durante la conversación con Borja surgió el nombre de **Ulises Hernando Chico**, campanero de la provincia de Burgos y figura central en la transmisión de este patrimonio inmaterial. Ulises, a quien conozco de la **Escuela de Campaneros de Burgos**, ha dedicado su vida a la práctica, investigación y enseñanza del toque manual de campanas. No se limita a su ejecución, sino que despliega una labor sistemática de documentación y registro en diferentes territorios de la península, consciente de que cada comunidad conserva variantes singulares de toque, asociadas a rituales festivos, litúrgicos o de comunicación civil. Su trabajo articula una memoria colectiva en riesgo de desaparición, y su docencia busca precisamente garantizar la continuidad de esta tradición.

En paralelo, Ulises ha participado en iniciativas que incorporan herramientas digitales para la conservación y la transmisión del patrimonio campanero. Entre ellas destaca el **emulador de campanas desarrollado por TANTALAN** (<https://www.tantalan.com/>) un dispositivo tecnológico que permite simular digitalmente el sonido de diferentes toques manuales. Esta herramienta constituye un doble avance: por un lado, funciona como archivo sonoro, preservando y reproduciendo las características tonales de distintas campanas; por otro, se convierte en recurso pedagógico, facilitando el aprendizaje del toque manual incluso en contextos donde no se dispone de campanas físicas. En este sentido, la tecnología no sustituye la práctica viva, sino que actúa como mediación que prolonga y expande su transmisión.

El día 21, por tanto, se articuló en torno a una serie de resonancias: desde la lectura coral de partituras con Elena Aitzkoa en el interior de Azala hasta el estruendo controlado de las campanas volteadas en la torre de la iglesia. Ambos actos compartían una dimensión corporal y colectiva: la voz y el cuerpo del lector, el brazo y el torso del campanero, la reverberación en madera o en bronce, el eco en el bosque o en el valle. La residencia se abría así a un diálogo con prácticas sonoras profundamente enraizadas en la cultura popular, pero que, como muestran Ulises y Borja, poseen una extraordinaria capacidad de interpelar el presente.

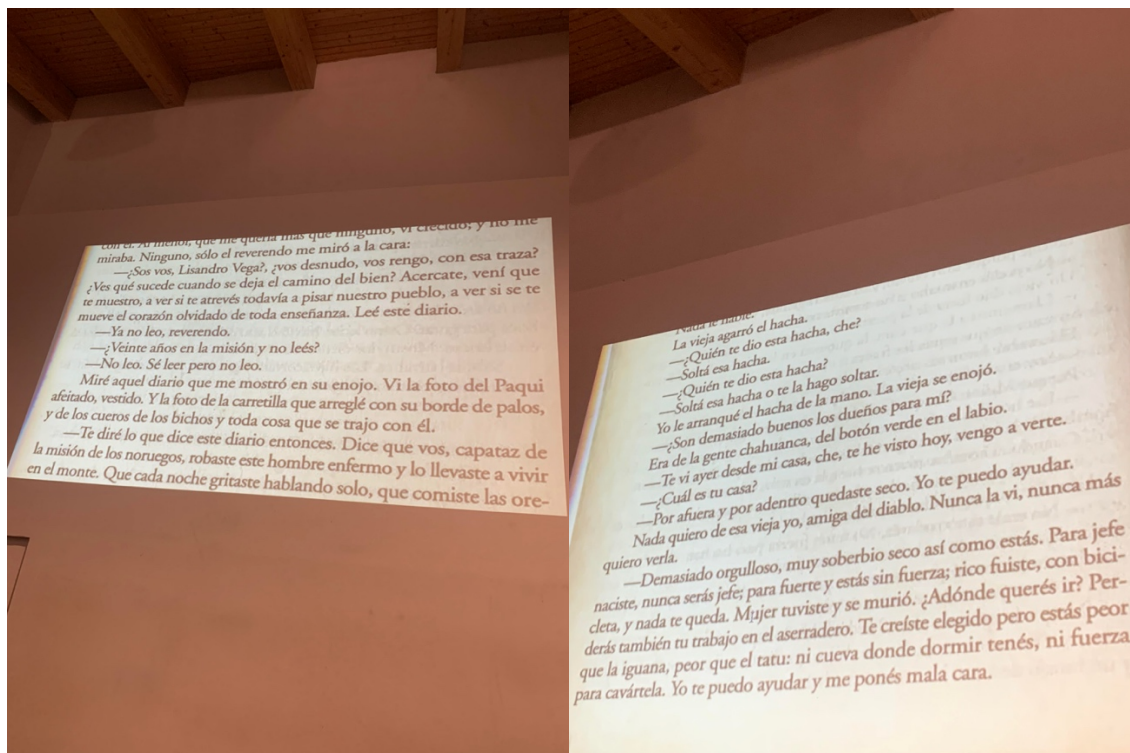


Por la noche dio comienzo en el *Espacio 1* el **Seminario Euraca**, un colectivo de investigación y experimentación poética fundado en Madrid en 2012 por **María Salgado** y **Pedro Cáceres**, al que se han sumado a lo largo de los años poetas, artistas y pensadores vinculados a la palabra, la política y la performatividad. El Seminario se caracteriza por trabajar desde una perspectiva de laboratorio colectivo, donde la poesía se entiende como práctica crítica y herramienta de pensamiento situada, atendiendo tanto a las derivas del lenguaje contemporáneo como a las genealogías literarias y culturales que lo atraviesan. En esta primera sesión nos centramos en la lectura y análisis de *Eisejuaz* (1971), de la escritora argentina **Sara Gallardo**, un texto fundamental de la narrativa latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX.

Eisejuaz constituye una obra singular en el panorama de la literatura argentina, según comentaban las Euracas: a medio camino entre la novela mística, el testimonio indígena y la escritura experimental, despliega la voz de un personaje inspirado en un indígena matakó (o wichí), quien, tras una serie de revelaciones,

vive un proceso de búsqueda espiritual que lo coloca en tensión con la sociedad criolla y sus instituciones. Formalmente, el libro se caracteriza por un lenguaje fragmentado, atravesado de oralidades no normativas, silencios y repeticiones, que desestabilizan las convenciones narrativas de la novela realista. La densidad simbólica del texto, en la que conviven lo bíblico, lo mítico y lo etnográfico, convierte a *Eisejuaz* en un territorio de difícil clasificación, más cercano a una experiencia de lenguaje que a una narración lineal. Su fuerza radica precisamente en ese descentramiento: al poner en el centro una voz históricamente marginalizada, Gallardo cuestiona las jerarquías culturales y epistemológicas de la modernidad, anticipando discusiones sobre decolonialidad y representación que serían centrales en la crítica literaria décadas más tarde.

Yo todavía no he podido leer *Eisejuaz* porque no lo he encontrado: en Burgos es difícil, las Bibliotecas Públicas no lo tienen; pero justo ayer me llamó mi tía por teléfono y me dijo que lo había encargado en la Librería Luz y Vida, donde se lo traerán en breve; primero lo leerá ella y después me lo pasará a mí, y confieso que tengo muchas ganas de sumergirme en ese texto.



Día 32: 22 de agosto de 2025

El día comenzó temprano, con la tarea de llevar a Elena Aitzkoa hasta Pobes, donde debía coger el autobús de regreso a su casa. El trayecto tenía algo de ritual de despedida: acompañar a quien había compartido estos días de prácticas, voces y paseos en el bosque, hasta el punto de partida hacia su vida cotidiana. La mañana, en principio, debía continuar en Azala, reincorporándome a la **Escuela de Verano** junto a María Salgado, pero los planes se torcieron de manera imprevista.

Al dejar a Elena en el autobús, el coche se negó a arrancar. Tras varios intentos, nada: el motor permanecía mudo, y con él la sensación de una extraña fragilidad

veraniega, esa en la que lo técnico se confabula con lo imprevisto. Resultaba aún más desconcertante porque la batería era nueva, pero, en efecto, estaba completamente descargada. La escena adquiría un aire de suspensión, de espera forzada, en medio de un Pobes silencioso y casi desierto.

Primero intenté contactar con Juan, pero él se encontraba en Vitoria, pasando la ITV. Como la plaza estaba vacía y no había apenas gente alrededor, acabé llamando al seguro. Sin embargo, en esa lógica caprichosa del azar, justo en ese momento aparecieron unos chicos que, con gran amabilidad, lograron poner el coche en marcha mediante las pinzas. De inmediato anulé la grúa, avisé a Juana de lo ocurrido y decidí dar una buena vuelta con el coche, para permitir que la batería recargara.

La mañana se convirtió así en una pequeña odisea mecánica, marcada por la frustración de no poder asistir a la Escuela de Verano. Pero también, en cierto modo, por la constatación de que el tiempo de residencia no siempre se mide en ensayos, lecturas o talleres, sino también en estos desvíos domésticos y materiales, en las contingencias mínimas que configuran la vida diaria. Podría decirse que el día tuvo el tono de una anécdota veraniega, ligera y molesta a partes iguales, que sin embargo inscribe su huella en el relato de la residencia.

En definitiva, el 22 de agosto fue un día atravesado por lo inesperado, por esa fragilidad técnica que desbarata planes pero que, al mismo tiempo, recuerda que la creación y la vida residen también en los intersticios, en las interrupciones y en las pausas forzadas.

La sesión de ayer en la **Escuela de Verano** estuvo marcada por una atmósfera particularmente intensa y a la vez entrañable. **María Salgado** abrió el encuentro con la lectura de tres poemas: uno de **Daniel Durán**, otro de **Enrique Lihn** y un tercero de **Marguerite Duras**. La elección no fue casual, sino que trazó un eje de pensamiento en torno a la cuestión del **escribir**. En el transcurso de la conversación, además, se recomendó la lectura del libro *Escribir*, de Duras, un texto que aún no he leído, pero que me propongo abordar en breve.

Los tres autores, en su heterogeneidad, ofrecen un triángulo productivo de relaciones. **Daniel Durán**, poeta chileno contemporáneo, encarna una escritura marcada por la intensidad del presente, donde lo íntimo y lo político se entrelazan en un registro directo, a veces brutal, que revela cómo la escritura puede ser un modo de atravesar la vida cotidiana y sus fracturas. **Enrique Lihn**, figura central de la poesía chilena de la segunda mitad del siglo XX, desarrolló una poética reflexiva sobre el acto mismo de escribir, obsesionado con la imposibilidad de decir y con la conciencia crítica de que todo poema es, en el fondo, una tentativa fallida de captura. Sus textos ponen de manifiesto una ironía corrosiva que desarma las certezas de la literatura y la convierte en campo de experimentación y sospecha. Finalmente, **Marguerite Duras**, en su escritura fronteriza entre la novela, el ensayo y el diario, explora el acto de escribir como lugar de deseo, ausencia y desposesión. En *Escribir* lo formula con radicalidad: escribir es una práctica que nace de la imposibilidad, un gesto de supervivencia ante el vacío y la soledad.

El diálogo entre estos tres nombres permite pensar la escritura como un **espacio de tensión**: entre el presente urgente (Durán), la autoconciencia crítica (Lihn) y la deriva existencial (Duras). Más que estilos contrapuestos, lo que aparece es un

campo de resonancias donde la escritura se vuelve siempre insuficiente, pero al mismo tiempo absolutamente necesaria. En esa insuficiencia compartida reside, quizá, la potencia que conecta sus voces y que hace de su reunión un ejercicio de lectura tan fértil en el marco de la Escuela de Verano.

Después de la lectura de los poemas, **María Salgado** compartió un texto propio escrito especialmente para la Escuela de Verano, un gesto que tuvo una fuerza íntima y generosa: un texto pensado para ese contexto, para nosotras, que abría un espacio de diálogo entre lo personal y lo colectivo. La lectura no fue lineal, sino que se intercalaba con preguntas que ella lanzaba y que debíamos responder en nuestros propios cuadernos, al que ella llamó con un nombre maravilloso: **“Cuaderno de Fondo de Fuego”**. Ese título condensaba bien la intensidad de la propuesta, me gustó mucho.

Las preguntas planteadas eran una especie de partitura crítica para pensar la escritura desde lo íntimo, desde lo político y desde la vulnerabilidad:

- **¿Cómo pierdes tú?**
- **¿Qué ganas cuando pierdes?**
- **¿Qué pierdes cuando ganas?**
- **¿Qué tienes tú para contar?**
- **¿Desde dónde escribes?**
- **¿Cuál es tu mundo para contar?**
- **¿Desde qué lenguas escribes tú?**
- **¿Desde qué rotura escribes tú?**

Más adelante aparecieron otras, vinculadas a la experiencia oral y performativa:

- **Si no hubiese un escenario...**
- **¿Hablar qué te produce? ¿Reparo, vergüenza, placer?**
- **¿Cuál fue tu primera experiencia textual?**

Estas preguntas funcionaban como **dispositivos de activación**, no tanto para obtener respuestas cerradas, sino para abrir grietas de pensamiento y de memoria en cada participante. Al responderlas, cada persona escribía desde su propio “fondo de fuego”, es decir, desde un núcleo íntimo y ardiente que hace posible la palabra. En ese sentido, el ejercicio se inscribía en una tradición de la pedagogía crítica (piénsese en **Paulo Freire**) y de los talleres de escritura experimental (como los de **Julio Cortázar** en *La vuelta al día en ochenta mundos*, o las prácticas colectivas del **Taller de Poesía de Buenos Aires** en los años 60 y 70, como decía María), donde la pregunta se convierte en el verdadero motor de la escritura.

Por la noche tuvo lugar la **segunda parte del análisis de Eisejuaz** con el **Seminario Euraca**. Si en la primera sesión el énfasis había estado en la experiencia lectora colectiva, esta vez los miembros del Seminario anunciaron que compartirían sus propias investigaciones en torno al libro y a la figura de Sara Gallardo, con el objetivo de abrir un trabajo de desenredo crítico sobre los múltiples entresijos que la novela despliega. Y no es casual que la palabra “entresijo” aparezca aquí: *Eisejuaz* es un texto atravesado por una densidad simbólica y narrativa que hace que cada capítulo, cada silencio, cada repetición, se comporte como un nudo que debe ser deshecho lentamente.

El planteamiento del Seminario fue precisamente ese: acercarse al libro no para simplificarlo, sino para cartografiar sus pliegues. Desde la perspectiva de Euraca, el trabajo sobre *Eisejuaz* no se limita a una lectura literaria, sino que implica también una reflexión sobre el lugar de la voz subalterna, la tensión entre oralidad y escritura, y el cruce entre la experiencia indígena y la mediación de una autora situada en el ámbito letrado de la Argentina urbana. Al prometer desplegar sus investigaciones, el Seminario nos situó frente a una práctica de lectura colectiva que busca no tanto resolver el enigma del libro, sino reconocerlo en su complejidad y permitir que esa opacidad trabaje sobre nosotras.

En ese sentido, la sesión se convirtió en una invitación a leer a Gallardo no solo como novelista, sino como pensadora de lo inasimilable, alguien que se adentra en un territorio donde la escritura se topa con sus propios límites. Un recordatorio de que *Eisejuaz* no se deja domesticar, y que quizás allí radique su fuerza más radical.



<https://www.editorialmarea.com.ar/noticias/cronista-de-dos-mundos-1160>

Día 33: 23 de agosto de 2025

El día comenzó con un desayuno compartido junto a las chicas de *p l e b e y a*, un momento de conversación distendida que se transformó pronto en un espacio de descubrimiento. Durante la charla me enseñaron videos y materiales de **Fernanda Laguna** (quien en ocasiones firma como *Dalia Roseti*), una autora y artista argentina a la que hasta ahora no conocía. El hallazgo fue significativo, pues me aportó un referente muy valioso para mis búsquedas actuales: mujeres que hablan

en inglés precario, torpe o "incorrecto", como en los vídeos caseros que Laguna grababa, cámara en mano, narrando lo que veía. Esa tensión entre la intimidad, la precariedad expresiva y la libertad creativa me interpeló profundamente.

Fernanda Laguna (Buenos Aires, 1972) es una figura central en la escena artística y literaria argentina contemporánea, especialmente en la construcción de espacios alternativos y comunitarios. Su práctica es múltiple: artista visual, poeta, narradora, gestora cultural, activista feminista. Su escritura bajo el seudónimo *Dalia Roseti* explora un lenguaje deliberadamente ingenuo, directo, atravesado por lo kitsch y lo sentimental, donde lo cursi y lo íntimo se convierten en potencias estéticas. Esa escritura subvierte la solemnidad de la literatura establecida y propone un espacio de desobediencia afectiva, de placer y de libertad.

Además de su producción literaria, Laguna ha sido cofundadora de espacios fundamentales como **Belleza y Felicidad** (1999), junto a Cecilia Pavón, una galería/librería que se convirtió en núcleo de circulación de poesía y arte joven en Buenos Aires a principios de los 2000, y que hoy es un mito dentro de la historia cultural argentina. También es cofundadora de la organización **Mujeres Públicas** y de **Yo No Fui**, proyectos donde lo artístico se entrelaza con la militancia feminista y social, en particular con mujeres privadas de libertad. En su trabajo conviven lo íntimo y lo político, lo doméstico y lo colectivo, lo artesanal y lo teórico, conformando un universo que rehúye las jerarquías del arte "serio" para reivindicar lo cotidiano y lo frágil como campos de creación.



En los vídeos que me mostraron, Laguna aparecía hablando en inglés mal hablado, improvisando descripciones de lo que veía. Esa torpeza lingüística, lejos de ser un obstáculo, se convertía en gesto artístico: un modo de habitar el inglés como lengua ajena, de vulnerabilizar la palabra, de cuestionar las hegemonías culturales que determinan qué lenguas son válidas y en qué registros. En ese sentido, Laguna se suma a una genealogía de mujeres artistas que han utilizado el **mal inglés** o el “inglés incorrecto” como recurso expresivo —pienso en algunas performances de **Yoko Ono**, o en los textos de **Chus Pato** o **Susana Thénon**, que juegan con la extranjería lingüística—, donde el error es revalorizado como potencia.

El encuentro con Fernanda Laguna fue, pues, un regalo mediado por la conversación con las chicas de p l e b e y a: me dieron claves, materiales, videos, y sobre todo un referente inesperado para una búsqueda que tenía abierta. En ese desayuno, entre café, voces y risas, surgió una conexión con una autora que amplía el horizonte de lo que puede ser escritura, de cómo puede sonar una voz femenina, y de cómo el “mal inglés” puede ser, paradójicamente, un territorio fértil de experimentación poética.

Después del desayuno y de la revelación en torno a Fernanda Laguna, aproveché la mañana para desplazarme hasta Nanclares de la Oca, donde hice algunas compras necesarias antes de regresar a Azala. Ese pequeño viaje, casi rutinario, contrastaba con la intensidad de lo que me esperaba en el día: la preparación del concierto nocturno en el *Espacio 1*, titulado *Music for Few Hours*.

A mi regreso dediqué un tiempo al **ensayo**, probando sonidos, afinando gestos y preparando la escucha para la presentación. El ambiente en Azala se iba transformando poco a poco en una expectación serena, como si todo el lugar comenzara a disponerse para la velada. Tras el ensayo, la comida fue una pausa necesaria para recuperar fuerzas.

El concierto estaba programado para las **21:30 h**, en diálogo con las propuestas de **Andrea Navacerrada** y **Juanita Puñales**. Esa convivencia de trabajos distintos dentro de un mismo marco confería al evento un carácter plural, casi polifónico: cada propuesta traía consigo su propio mundo, pero todas quedaban enmarcadas en la atmósfera íntima y colectiva de Azala. El día prometía ser, en suma, hermoso y completo, lleno de tránsito entre lo cotidiano y lo artístico, entre la conversación, la compra, el ensayo y la música, hasta culminar en el encuentro nocturno con quienes, desde diferentes lenguajes, proponen modos singulares de habitar el tiempo sonoro.





Fotos del concierto por Selina Blasco:









Un amor... GRACIAS ☺